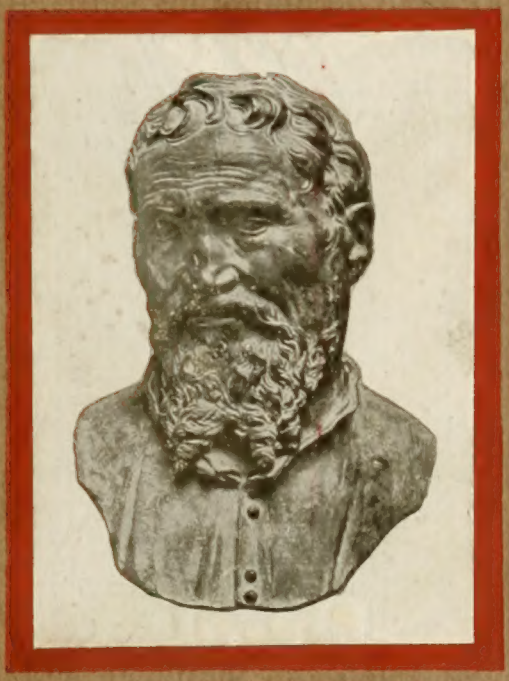
Dr PAUL GARNAULT

# Les Portraits de Michelange

AVEC VINGT PORTRAITS ET UN TABLEAU



PARIS
FONTEMOING ET Cie - ÉDITEURS
4, Rue le Goff (Ve)

1913

TENTANDA VIA

THE LIBRARY OF

YORK

UNIVERSITY

0250 6848 01
3 9007 0367 3185 9

Date Due

| | | | |
|---|---|---|---|
| NOV 13 1997 | SC | CIRC | |
| DEC 16 1997 | SC | FACS | |
| JUN 30 2009 | SC | CIRC | |

FORM 109

Dr PAUL GARNAULT

# Les Portraits de Michelange

AVEC VINGT PORTRAITS DE MICHELANGE
DONT DIX INÉDITS OU PEU CONNUS ET UN
TABLEAU PHYLOGÉNÉTIQUE DES PORTRAITS

PARIS
FONTEMOING ET Cie - ÉDITEURS
4, Rue le Goff (Ve)

1913

N
6923
B9
G3

*Droits de reproduction et de traduction réservés, en France et dans tous les pays étrangers*

574-912. — Imprimerie " L'Arte della Stampa ", Florence, Via Santa Caterina, 14

# Les Portraits de Michelange

# AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Si l'on tient compte des images tardives, purement imaginaires, ou de celles qui s'inspirent de simples réminiscences, le nombre des portraits connus, vrais ou supposés, de Michelange s'élève presque à cent.

Dans cet immense bric-à-brac, on compte seulement cinq portraits véritables, c'est à dire posés, qu'il s'agit de reconnaître et de déterminer.

L'étude de cette question a été compliquée ou plutôt troublée, à un degré inouï, par des attributions impudentes, proposées sans l'ombre d'une preuve, dans un but purement intéressé, par des spéculateurs – on ne saurait dire par des auteurs –, indignes de tout crédit. Leur but était de faire croire à l'existence de portraits de Michelange peints par lui-même, qui n'ont jamais existé; ou, ce qui est peut être encore plus invraisemblable, de portraits qu'il aurait corrigés et retouchés.

Des documents essentiels, faciles à découvrir ou même déjà publiés, suffisants pour élucider de façon presque complète la plupart des questions en litige, ont été, par les uns ignorés, par d'autres passés sous silence, volontairement. Par contre, des affirmations suspectes ou des informations inexactes ont été acceptées sans critique ou répétées sans contrôle, on peut bien dire, les yeux fermés.

Je n'ai pas suivi dans ce travail un ordre chronologique, puisque j'ai commencé pas les bustes, exécutés après la mort de Michelange; mais, pour le but que je me proposais, il importait

assez peu. Je désirais, en ce travail, fixer les seuls élément présentant une valeur certaine, au point de vue de l'iconographie de Michelange, parmi tant d'images vaines ou illusoires et j'éspère avoir atteint mon but.

On m'accusera certainement, surtout dans la partie du travail concernant les bustes, de fréquentes répétitions. Très volontairement, j'ai encouru ce reproche; j'estime, en effet, que dans les questions compliquées, les répétitions facilitent beaucoup le travail critique du lecteur.

Dans un prochain ouvrage, où seront représentés tous les portraits connus de Michelange et même ceux que simplement on lui attribue, j'étudierai les diverses questions qui me restent à traiter et en reprendrai quelques unes déjà sommairement exposées en ce volume. On verra défiler toutes ces images dérivées, copiées et recopiées les unes sur les autres, qui finissent par ne plus se ressembler entre elles et où l'on cherche en vain Michelange lui-même, le Michelange de Giuliano Bugiardini et de Iacopo del Conte.

Parmi les cinq portraits authentiques de Michelange. Je n'ai pas étudié, en cet ouvrage, ni l'aquarelle de Francisco da Ollanda, ni la médaille de Leone Leoni.

La médaille est très connue, et aucun doute n'existe à son sujet. Bien qu'elle ne soit pas représentée, la Pl. IX, p. 73, où figure une assez médiocre réplique, peut en donner une idée suffisante.

Je regrette de n'avoir pas été en mesure d'étudier en ce travail, d'une façon complète, l'aquarelle de Francisco da Ollanda, à laquelle j'ai fait une brève allusion (voir note de la p. 95). Les renseignements que j'avais demandés en Portugal et en Espagne, ne me sont pas parvenus. Dans ces conditions, je n'avais rien de plus à dire que Vasconcellos [1]), qu'il me suffit de citer. Je demanderai cependant la permission d'ajouter ici quelques mots au sujet de ce portrait.

1) J. DE VASCONCELLOS, *Francisco da Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom, 1538. Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen.* Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F., vol. IX, 1899.

Le portrait lui-même est bien connu. Il fut publié, pour la première fois, en 1863, en Espagne [1]). Grimm le fit aussitôt connaître dans son célèbre livre sur Michelange; et, malgré ces publications, les anciens auteurs italiens, Gotti et Milanesi n'en entendirent jamais parler [2]).

Le portrait de Michelange figure, avec le portrait du Doge Pietro Landi et celui de Paul III, parmi les 54 feuillets de l'album de Francisco conservé à l'Escorial. Cet album, du même type que celui de Marten van Heemskerck, est connu depuis longtemps; bien antérieurement à la publication du portrait de Michelange en 1863. Voici le titre exact de cet ouvrage: « *Reinando ẽ Portugal El Rei Dõ Joã III que Ds tem. Francisco d'Ollanda passou a Italia e das antigualhas que vio retratou de sua mõ todos os desenhos deste livro.* »

J'ai pensé que ces renseignements ne seraient pas inutiles, parceque M.r Thode affirme que ce portrait orne les Dialogues sur la Peinture, où Francisco fait converser Michelange et Vittoria Colonna. Or, les quatre Dialogues sur la Peinture constituent la seconde partie du Traité « *Da Pintura antiga* », dont le manuscrit est perdu. Cet ouvrage avait été heureusement copié, en 1790, par Monsenhor Jose Joaquim Ferreira Gordo, dont le manuscrit se trouve en Portugal [3]).

---

1) El arte in España, Revista de las artes del dibujo, vol. II.

2) Voici une liste, qui n'a pas la prétention d'être complète, des ouvrages où l'aquarelle de Francisco se trouve reproduite: *Gazette des Beaux Arts*, 1882, p. 397. *A Arte Portugueza*, p. 45. Muntz, *Une rivalité d'artistes et la fin de la Renaissance*, p. 407. Ch. Yriarte, *Florence*, éd. franc., p. 280; éd. angl., p. 295. K. Frey, *Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, 1897, p. 278. K. Justi, *Michelangelo, Neue Beiträge, etc.*, 1909, p. 358.

3) H. Thode, *Michelangelo, etc.*, vol. V, p. 544, 1908. Sous le n.° XXIV, dans la classe des Zeichnungen, M.r Thode dit expressément « Francisco de Hollanda, in seinen Dialogen. » M.r Thode a donc fait confusion entre la copie des dialogues de Francisco, dont l'original n'existe plus et son album de dessins, qui se trouve à l'Escorial.

*A Madame M. M.*

*C'est bien à vous que doivent être dédiés ces deux volumes sur les portraits de Michelange, destinés à paraître successivement, Sans vous, de longtemps, je n'aurais pas eu le courage d'entreprendre ce travail.*

*Chaque année, lorsque vous reveniez comme les hirondelles, vous vous informiez des progrès qu'avaient faits mes études sur Michelange, au cours des mois passés. Ce printemps dernier, sur la Riviera du lac de Garda, au milieu des roses, vous avez compris, lisant en manuscrit ma traduction du beau livre de Frey, ce que coûte souvent une simple page, une simple phrase, de recherches et de réflexions.*

*Mais vous êtes artiste, une grande artiste, et vous êtes femme – c'est à dire doublement artiste, doublement femme – et en cette qualité vous voulez que tout soit rapide, simple et clair. Vous aimez bien connaître la vérité,... à condition qu'elle ne coûte pas un trop grand effort.*

*C'était depuis longtemps, pour vous, comme une obsession! Quels sont les portraits sincères, véritables, authentiques, de l'artiste divin?*

*Dans tous ces lieux charmants de la bien-aimée Italie: Perugia, Assisi, Ravenna, Marina di Pisa, Bagni di Lucca, Porto-Fino, sans parler de la chère Florence, où, successivement, nous avons vu naître le printemps et mourir l'année, vous me*

*conjuriez d'entreprendre ce travail. Ce sera, disiez vous, l'œuvre de quelques jours, de quelques semaines au plus. Je me doutais bien de ce qu'il en adviendrait.*

*Je vous faisais lire Milanesi, je vous traduisais Thode. Je vous disais: il y a plus de cent portraits, c'est la confusion même. Cela ne vous embarrassait pas beaucoup; les femmes ne connaissent jamais de difficultés, dans les travaux qu'elles imposent.*

*Il faut! disent-elles. J'ai obéi. Et après des mois de travail tenace, attachant par certains côtés, rebutant par d'autres, voici le résultat.*

*Vous plaira-t-il? Je ne sais vraiment. Les femmes et les artistes n'aiment pas beaucoup les points d'interrogation, les hypothèses. C'est pour elles, sans doute, que dans les Musées, on impose des étiquettes à tant d'œuvres, bonnes ou médiocres, dont on ignore complètement l'auteur.*

*Rappelez-vous votre émotion, quand je vous apprès que l'Accademia di San Luca, de Rome, prétendait posséder le masque du grand homme, pris sur le cadavre, par Ricciarelli. Le doute ne vous effleurait même pas et vous étiez furieuse contre l'Accademia qui me refusait le moulage et prétendait se réserver la propriété exclusive de ce précieux trésor. Hélas! ce n'était qu'une illusion vaine, ne reposant sur aucun fondement. La démonstration vous en parut péremptoire, mais, en même temps, vous déplut. Je vous taquinais, vous comparant à cette anglaise qui « tombe faible », en apprenant que Guillaume Tell n'a jamais existé. Vous en conveniez, mais avec tristesse; pour une femme, la perte d'une illusion, si puérile soit-elle, sera toujours une douleur.*

*Cependant, vous et moi, sans rien connaître de la question, avions toujours admiré et aimé le portrait des Uffizi, avec son expression profondément douloureuse. En artiste, vous aviez toujours senti la grande valeur de l'œuvre que tous, à cœur-joie, s'entendaient à vilipender. Vous verrez, disiez vous, en lisant dans Vasari la liste des portraits de Michelange, celui-là, c'est le Iacopo del Conte! Et vous aviez parfaitement raison.*

*Le portrait de Bugiardini, à la Casa Buonarroti, vous intéressait moins. Ce n'est pas un portrait artistique. Mais, c'est l'image de l'homme, à l'heure où la lassitude, le découragement, l'angoisse d'être seul, la douleur de vivre, n'avaient pas encore jeté sur son noble visage l'empreinte de cette désespérance, que fatalement tous les hommes de génie, tourmentés par eux-mêmes, sont condamnés à subir un jour. « Celui qui meurt jeune, disaient les Anciens, est aimé des Dieux ».*

*Les paroles que Karl Justi, cet artiste et ce critique admirable, consacre au portrait de la Casa Buonarroti, ont levé mes derniers doutes et je me suis décidé.*

*Dans le second volume de mon ouvrage, avec cette aquarelle sincère de Francisco da Ollanda que vous aimez, vous trouverez, j'espère, une œuvre moins aride, plus artistique, plus conforme à votre sentiment des choses ; mais il était vraiment nécessaire de commencer par là. Il fallait débarrasser cette question, déjà compliquée en elle-même, du plus étrange amas de confusions et d'erreurs qui ait peut être jamais été accumulé. Avant de s'installer dans la maison, il faut balayer les toiles d'araignée.*

*Aux heures mêmes où, avec votre pinceau, vous exprimiez la noblesse et la poësie de « La recherche de la vérité », plus modestement, plus humblement, avec ma plume, je poursuivais le même but.*

*J'ai été soutenu, au cours de ce travail, par ce double sentiment: que je rendais hommage, dans la mesure de mes forces, à la sublimité du plus grand des artistes et que mon effort, dont, à travers les vallées et les monts, de loin, vous suiviez la trace, vous inspirait quelque intérêt.*

*Florence, 22 Janvier 1913.*

# TABLE DES MATIÈRES

## PREMIÈRE PARTIE

Portrait physique de Michelange par Ascanio Condivi et Giorgio Vasari . . . . . Page 3
Les bustes de Michelange par Ricciarelli (Daniello da Volterra) et leurs dérivés . . . . . 11
La statue du prétendu tombeau de Michelange à S.S. XII Apostoli de Rome . . . . . 111

## SECONDE PARTIE

Les portraits de Michelange par Giuliano Bugiardini et par Iacopo del Conte . . . . . 129
Le portrait Iacopo del Conte (Strozzi-Galleria) . . . . . 139
Le portrait de Bugiardini . . . . . 177
Portrait de Michelange au Museo Civico de Pavia, attribué à Cellini . . . . . 213
Un prétendu portrait de Michelange dans un prétendu relief d'Ammanati, au Museo Pio-Clementino . . . . . 217

## TROISIÈME PARTIE

Explication du tableau phylogénétique des portraits – Conclusions 225

# TABLE DES PLANCHES

En Frontispice, reproduction réduite du buste de Rimini, Pl. II.

## PREMIÈRE PARTIE


Pl. I..... Portrait Strozzi-Uffizi, Florence . . . . . Page 5
» II..... Buste du Museo Civico de Rimini . . . . . 25
» III..... Buste du Museo Nazionale (Bargello), Florence . . . . . 31
» IV..... Buste du Tombeau de Santa Croce, Florence . . . . . 37
» V..... Buste de la Casa Buonarroti, Florence . . . . . 41
» VI..... Buste Piaud-Bonnat, Bayonne . . . . . 63
» VII.... Tête du Castello Sforza, Milan . . . . . 67
» VIII... Buste Beurdeley-Cottier-André, Paris . . . . . 71
» IX..... Plaquette de la Collection Simon, Berlin . . . . . 73
» X..... Buste de la Collection Liebermann, Berlin . . . . . 79
» XI..... Fresque de l'Assunta, à S.ta Trinità dei Monti, Rome . . 85
» XII.... Statue du tombeau de S.S. XII Apostoli, Rome . . . . 113


## SECONDE PARTIE


Pl. XIII... Portrait Strozzi-Uffizi (répétition de la Pl. I) . . . Page 141
» XIV... Portrait du Capitole, Rome . . . . . 143
» XV.... Portrait du Louvre, Paris . . . . . 183
» XVI... Gravure du portrait des Galeries du Palais-Royal, Paris . 187
» XVII.. Portrait autrefois au Palais della Stufa, Florence . . . . 193
» XVIII. Portrait de la Casa Buonarroti, Florence . . . . . 195
» XIX... Portrait du Museo Civico de Pavia . . . . . 215
» XX.... Relief du Museo Pio-Clementino, Rome . . . . . 219


## TROISIÈME PARTIE


Pl. XXI... Tableau des bustes . . . . . A la fin du volume

# ADDITIONS ET CORRECTIONS

Page VI, ligne 19; *au lieu de:* Parmi les cinq portraits authentiques de Michelange. Je nai pas étudié. *lire:* Parmi les cinq portraits authentiques de Michelange, je n'ai étudié.

p. X, l. 17; *au lieu de:* quand je vous apprès, *lire:* quand je vous appris.

p. 5, planche I; *au lieu de:* au début de 1565, *lire:* au début de 1545.

p. 19, note 3; un tiré à part de ce mémoire se trouve à la bibliothèque de Milanesi, qu'il a léguée à la Biblioteca Comunale de Siena.

p. 27, l. 6, à partir du bas; *au lieu de:* Guidobaldo II, *lire:* Guidobaldo I.

p. 36, l. 15; *au lieu de:* en même qu'il rejette, *lire:* en même temps qu'il rejette.

p. 54. Depuis l'impression de ce livre, Mr Malaguzzi m'a dit, à la Brera, que ce buste était considéré comme une œuvre tardive. Mais, cette opinion n'est fondée sur aucun document: je n'ai rien observé, par l'examen direct du bronze, qui s'oppose à l'hypothèse qu'il soit sorti de l'atelier de Giambologna.

p. 59, l. 5, à partir du bas; *au lieu de:* se cottoient, *lire:* se côtoient.

p. 66. J'ai examiné, depuis l'impression de ce livre, la tête du Castello Sforza, à Milan. Le modelage et la fonte en sont des plus défectueux; même on a rempli des trous avec du bronze. On ne peut arriver à comprendre l'affirmation de Mr Sartorio, que cette tête a été moulée d'après un masque de Michelange; certainement, Mr Sartorio n'a jamais vu ce bronze.

p. 70. La collection Simon fait aujourd'hui partie, me dit-on, des collections du Kaizer Friedrich Museum, à Berlin.

p. 70, l. 28; *au lieu de:* 1871, *lire:* 1771.

p. 85, explication de la figure XI; *au lieu de:* Vasari qui l'a décrit, *lire:* Vasari qui la décrit.

p. 100, l. 13; *au lieu de:* tous les bustes connus, *lire:* la plupart des bustes connus.

p. 108, l. 3; *au lieu de:* du bustes, *lire:* des bustes.

p. 141, pl. XIII; *au lieu de:* au début de 1565, *lire:* au début de 1545.

p. 164, l. 13; *au lieu de:* par un excès de modestie, *lire:* par suite d'un excès de modestie.

p. 164, l. 20; *au lieu de:* auraient il me faire comme moi, *lire:* auraient ils pu faire comme moi.

p. 167, l. 15. C'est, de ma part, une erreur, résultant d'informations fausses; il s'agit bien de l'auteur du « Leonardo da Vinci ».

p. 192, l. 25; *au lieu de:* Le tableau de Wien n'est certainement pas le tableau della Stufa; il est beaucoup meilleur, si j'en juge par les photographies, *lire:* le tableau de Wien est beaucoup meilleur que le tableau della Stufa, si j'en juge par les photographies.

p. 203, l. 9 de la note; *au lieu de:* étant déjà faite, *lire:* était déjà faite.

p. 204. On me dit que le prince del Drago a été condamné à payer 20,000 fr., en cette circonstance; le juge avait donc accepté la théorie du comte Galletti.

p. 205. Le Directeur du Musée de Grenoble m'écrit que l'attribution à Bugiardini accompagnait le tableau, en 1863; et qu'il était certainement ainsi catalogué dans la collection Campana. C'est en effet très probable; cette attribution italienne procèderait alors de la brochure de Zobi (1840 et 1844), et du désir d'exploiter la fameuse anecdote de Vasari concernant Bugiardini.

p. 226, l. 19; *au lieu de:* Vasari n'a jamais connu, *lire:* Vasari ne semble avoir jamais connu.

---

# PREMIÈRE PARTIE

LE PORTRAIT PHYSIQUE DE MICHELANGE PAR CONDIVI ET VASARI. – LES BUSTES DE RICCIARELLI (DANIELLO DA VOLTERRA) ET LEURS DÉRIVÉS. – LA STATUE DU PRÉTENDU TOMBEAU DE MICHELANGE A S.S. XII APOSTOLI DE ROME.

# PORTRAIT PHYSIQUE DE MICHELANGE

Ascanio Condivi [1])

È Michelangelo di buona complessione di corpo, piu tosto nervuto et ossuto che carnoso et grasso, sano sopra tutto si per natura si per l'essercitio del corpo et continenza sua tanto nel coito quanto nel cibo, avenga che da fanciullo fusse ammalaticcio et cagionevole et da huomo due malattie habbia havute. Patisce però da parecchi anni in quà molto del orinare. Il qual male era convertito in pietra, se per opera et diligenza di Messer Realdo già detto non fusse stato liberato. Ha sempre havto bon colore in volto, et la statura sua è tale: È d'altezza di corpo mediocre, largo nelle spalle, nel resto del corpo a proportione di quelle piu tosto sottile che no. La figura di quella parte del capo che si dimostra in faccia è di figura rotonda, di maniera che sopra l'orecchie fa più di mezzo tondo una sesta parte. Cosi le tempie vengono à sporgere alquanto più che le orecchie e le orecchie più che le guancie e queste più che il restante, di modo che il capo a proportione della faccia non si può chiamare se non grande. La fronte a questa veduta è qua-

[1]) *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* p. 48. Roma, XVI juillet 1553. Ch. LVIII, p. 212, de l'éd. Karl Frey, in *Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's,* II, 1887.

drata, il naso un poco stiacciato, non per natura, ma percioche essendo putto, un chiamato Torrigiano di Torrigiani, huomo bestiale et superbo, con un pugno quasi gli staccò la cartilagine del naso, si che ne fu come morto portato à casa. Il quale però Torrigiano, sbandito per questo di Firenze, fece mala morte. È però tal naso, così come egli è, proportionato alla fronte e al resto del volto. Le labra son sottili, ma quel di sotto alquanto più grossetto, si che a chi lo vede in profilo sporge un poco in fuore. Il mento accompagna bene le parti sopradette. La fronte in profilo quasi avanza il naso, et questo è poco men che retto, se non havesse in mezzo un poco di gobbetta. Le ciglia han pochi peli, li occhi più tosto si posson chiamar piccioli che altrimenti, di color corneo, ma vari et macchiati di scintille giallette et azzurrine. Le orecchie giuste, i capelli negri et cosi la barba, se non che in questa sua età d'anni settanta nove sono copiosamente macchiati di canuti. Ella è bifurchata, lunga da quatro in cinque dita, non molto folta, come nel effigie sua si puo in parte vedere.

Michelange possède une bonne constitution physique, il est nerveux et osseux, plutôt que charnu et gras; il est redevable de sa santé surtout à sa nature, autant qu'à son activité corporelle, à sa continence sexuelle, et à sa sobriété; malgrè que, dans son enfance, il ait été souffreteux et maladif, et, qu'à l'âge adulte, il ait été affligé de deux maladies. Depuis plusieurs années cependant, il a souffert de graves troubles de la miction. Ce mal se serait tourné en pierre, si, par l'œuvre et les soins de Messer Realdo, dont j'ai déjà parlé, il n'en eût été libéré. Son visage a toujours présenté une bonne coloration et sa stature est comme suit: il est de grandeur médiocre, large d'épaules, et en proportion desquelles, le reste de son corps est plutôt grèle. La forme de cette par-

Pl. I. – Portrait de Michelange exécuté par Iacopo del Conte, Florentin, élève de Andrea del Sarto, à Rome, à la fin de 1544 ou au début de 1545.

tie de la tête qui se présente de face est arrondie, de telle sorte qu'au dessus de l'oreille, elle fait plus de la sixième partie d'un demi-cercle. Il résulte que les tempes font une légère saillie par rapport aux oreilles, et les oreilles par rapport aux joues, elles-mêmes proéminentes; et le crâne, doit-on dire, est vaste par rapport à la face. Le front, lorsqu'on le regarde de face, est carré, le nez un peu aplati; non pas naturellement, mais parceque, dans son enfance, un certain Torrigiano de Torrigiani, homme bestial et orgueilleux, d'un coup de poing, lui détacha presque le cartilage du nez. Si bien que Michelange fut rapporté comme mort à la maison. Mais ce Torrigiano, banni pour ce fait de Florence, fit une mauvaise mort. Cependant son nez, tel qu'il est, reste proportionné au front et au reste du visage. Les lèvres sont minces, mais la lèvre inférieure est un peu plus épaisse, ce qui fait que, lorsqu'on le regarde de profil, elle est légèrement saillante en avant. Le menton est en bonne harmonie avec les parties précédentes. De profil, le front surplombe, peut-on dire, le nez, qui serait à peu près droit, s'il ne présentait une petite bosse en son milieu. Les cils sont peu fournis. On peut dire des yeux, qu'ils sont plutôt petits, de couleur cornée (il s'agit d'une couleur plutôt claire), mais non homogène; et parsemés de petites taches brillantes, jaunâtres et bleuâtres. Les oreilles sont bien conformées. Les cheveux ainsi que la barbe sont noirs; mais, comme il est arrivé à l'âge de soixante dix neuf ans, présentent de nombreuses taches blanches. La barbe est partagée en deux, longue de quatre à cinq doigts, pas très fournie, comme on le voit à peu près dans son portrait.

## Giorgio Vasari [1])

Ma per abreviare dico, che la complessione di questo huomo fu molto sana, perche era asciutta e bene annodata di nerbi; et se bene fu da fanciullo cagionevole e da huomo ebbe dua malattie d'importanza, soportò sempre ogni fatica e non hebbe difetto, salvo nella sua vecchiezza patì dello orinare e di renella, che s'era finalmente convertita in pietra; onde per le mani di Maestro Realdo Colombo, suo amicissimo, si siringò molti anni, e lo curò diligentemente. Fu di statura mediocre, nelle spalle largo, ma ben proportionato con tutto il resto del corpo. Alle gambe portò invecchiando di continovo stivali di pelle di cane sopra lo ingnudo i mesi interi, che, quando gli voleva cavare, poi nel tirargli ne veniva spesso la pelle. Usava sopra le calze stivali di cordovano, afibiati di drento, per amore degli umori. La faccia era ritonda, la fronte quadrata e spatiosa con sette linee diritte, e le tempie sportavano in fuori delle orecchie assai, le quali orecchie erano più presto alquanto grandi, e fuor delle guancie. Il corpo (*erreur évidente d'impression, pour capo*) era a proportione della faccia e più tosto grande. Il naso alquanto stiacciato, come si disse nella vita del Torrigiano, che gliene ruppe con un pugno. Gli occhi più tosto piccoli che nò, di color corneo, machiati di scintille giallette, azzurricine. La ciglia con pochi peli, le labra sottili e quel disotto piu grossetto et alquanto in fuori; il mento ben composto alla proportione del resto. La barba e capegli neri, sparsa con molti peli canuti, lunga non molto e biforcata e non molto folta.

---

[1]) *Vita di Michelangelo Buonarroti,* etc. dans les *Vite de' più eccelenti pittori scultori ed architettori.* 2ª ed. 1568, secondo et ultimo volume della terza parte, p. 781. Frey. *Sammlung,* etc. Vol. II, Ch. XCI, p. 258. Dans l'éd. G. Milanesi-Sansoni, 1881, vol. VII, p. 284.

Mais, pour abréger, je dirai que la constitution de cet homme fut très saine, parcequ'elle était sèche, et bien fournie de nerfs; et malgré que, pendant son enfance, il ait été maladif, et, qu'à l'âge adulte, il ait fait deux graves maladies, il supporta toujours toutes les fatigues et vécut sans infirmités, si ce n'est que, dans sa vieillesse, il souffrit d'une rétention d'urine et de la gravelle qui, finalement, s'était convertie en pierre; et son grand ami Maestro Realdo Colombo dut le sonder, pendant de longues années et le soigna avec sollicitude. Il était de stature médiocre, large d'épaules, mais bien proportionné dans tout le reste de son corps. En sa vieillesse, il portait constamment, aux jambes, des guêtres de peau de chien, directement appliquées sur la peau, pendant des mois entiers; et lorsqu'il voulait s'en débarrasser, la peau venait souvent avec, en les retirant. Par dessus ses chausses, il portait des guêtres de maroquin, lacées en dedans, en raison des humeurs. Son visage était arrondi, son front carré et vaste, avec sept lignes droites, et les tempes faisaient une saillie, qui débordait fortement les oreilles. Ses oreilles étaient plutôt grandes et s'écartaient des joues. Le crâne était, en proportion de la face, plutôt vaste. Le nez un peu aplati, comme il à été dit, à la vie de Torrigiano, qui le lui avait brisé d'un coup de poing. Les yeux plutôt petits, de couleur cornée, pailletés de taches jaunâtres et bleuâtres. Les cils peu fournis; les lèvres minces, l'inférieure plus volumineuse et un peu saillante; le menton bien conformé par rapport au reste. La barbe et les cheveux noirs, parsemés de nombreux poils blancs, pas très longue, partagée en deux, et peu touffue.

# LES BUSTES DE MICHELANGE

## PAR RICCIARELLI (DANIELLO DA VOLTERRA) ET LEURS DÉRIVÉS

Dans mon étude générale des portraits de Michelange, j'ai accepté comme hypothèse directrice le texte bien connu de Vasari, dans lequel le Biographe énumère seulement, parmi les nombreuses images de Michelange – j'en ai réuni une centaine –, quatre portraits véritables, c'est à dire posés: les peintures de Bugiardini et de Iacopo del Conte, la médaille de Leone Leoni et le buste de Ricciarelli: « Di Michelagnolo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino, e l'altro di Iacopo del Conte, ed uno di bronzo di tutto rilievo, fatto da Daniello Ricciarelli, e questo del Cavalier Lione: da e' quali se n'è fatte tante copie che n'ho visto in molti luoghi di Italia, e fuori assai numero » [1]).

Vasari était parfaitement informé en ces matières. Son témoignage est d'autant moins suspect, qu'il ne cite, en cette liste, aucun des quatre portraits de seconde main de Michelange, qu'il a lui-même exécutés: fresques de la Cancelleria et du Palazzo Vecchio, dessin frontispice de sa Raccolta di Disegni, gravure sur bois de la 2e éd. des *Vite;* sans

---

[1]) Vasari, VII, 258, *Vita di Michelagnolo*. Je reproduis la ponctuation même de Vasari: vol. II della terza parte, p. 769.

parler du buste du tombeau de Santa Croce, qu'il a certainement influencé. On ne peut d'ailleurs entrevoir quel intérêt il aurait eu à dissimuler la vérité.

Les principes les plus élémentaires de toute investigation scientifique commandaient impérieusement, dans ces conditions, d'examiner d'abord les faits, c'est à dire les documents et les œuvres, à la lumière du texte de Vasari; quitte à l'abandonner, ou bien à le compléter, s'il se trouvait en défaut ou ne témoignait pas d'une valeur explicative suffisante.

Les résultats de l'étude consacrée aux bustes, et plus encore, ceux que nous fournira l'étude des peintures de Bugiardini, de Iacopo del Conte et de leurs dérivés, montrent que les affirmations de Vasari peuvent être acceptées au pied même de la lettre, qu'il était bien informé et n'a pas altéré la vérité.

Outre ces quatre portraits, il existe cependant un cinquième portrait de Michelange, celui de Francesco da Ollanda, dont l'original se trouve au Palais de l'Escorial, en Espagne; mais Vasari ne l'a pas connu.

Les documents, c'est à dire les textes de Vasari, complétés par les correspondances publiées depuis, nous apprennent que, sur le moulage de la creta exécutée par Ricciarelli, avec une vraisemblance équivalant presque à une certitude, après la mort de Michelange, trois cires et trois cires seulement ont été préparées. Deux de ces cires servirent pour les deux bustes remis à Lionardo, neveu de Michelange, lors de son voyage à Rome, à la fin de 1566, quelques mois après la mort de Ricciarelli, par les garzoni de son atelier. La troisième cire, probablement préparée par Diomede Leoni lui-même, mais sur le même moulage – sauf pour le vêtement et la poitrine, qui semblent être de son cru –, fut destinée au buste que cet artiste se réserva. Les documents que nous allons immédiatement citer, ne parlent que de ces trois exemplaires du buste de Ricciarelli.

En 1865, paraissait la publication Daelli [1]), qui renferme plusieurs documents essentiels concernant le buste de Daniel de Volterra; mais, chose curieuse, ces documents, absolument authentiques et qui ne sauraient être discutés, restèrent complètement inutilisés, jusqu'à la publication de Thode [2]), en 1908. Nous les reproduisons, en les intercalant chronologiquement parmi ceux que publia Gotti [3]), en 1875, l'année de la célébration du IV^e centenaire de Michelange. Les documents concernant les bustes de Michelange par Ricciarelli, provenant de la publication Daelli, sont indiqués par un astérisque; ceux qui proviennent de Gotti, par une croix.

Le premier document que nous possédions concernant les bustes, est de la main de Ricciarelli. C'est une lettre datée de Rome, le 11 juin 1564, écrite à Lionardo (Daelli, 34; non citée par Gotti). Michelange était mort quatre mois auparavant, le 18 février 1564.

* « Quanto ai ritratti di metallo fino, aqui ne ho formata una cera; si va facendo quanto si può in tal caso e non si mancherà con la debita diligenzia condurli a fine con quella più prestezza che sarà possibile. »

Le 9 septembre 1564, lettre de Diomede Leoni, disciple de Ricciarelli, datée de Rome (Daelli, 35; non citée par Gotti).

* Ricciarelli est aux bains de San Filippo sopra la Paglia, nel Senese. « Le due vostre teste di quella bona memoria sono a buon termine et certo che vi sodisfaceranno perchè vi è stata usata la debita diligentia. »

Le 9 février 1565, Diomede Leoni écrit, de Rome, à Lionardo (Daelli, 36; non citée par Gotti).

---

1) *Carte Michelangiolesche inedite*. Daelli, 1865 (voir p. 122, note 3).

2) Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, vol. I, p. 483. « Annalen » de la vie de Michelange, 1902; et avec beaucoup plus de détails, dans « Die alten Bildnisse Michelangelos. » Même ouvrage, vol. V, pp. 532-54, 1908.

3) A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2^a ed., 1876, vol. I, pp. 372-74 et vol. II, p. 147.

* Daniello, qu'il n'a pu voir ce jour là, écrira à Lionardo au sujet des deux têtes et il a voulu, lui-même (Diomede), en posséder une: « per goderlo con li occhi si come lo vedro sempre con l'animo e col cuore; e tutte tre si trovano a termine che non manca si non gettarle et benche Messer Daniello non habbia di bisogno di sprone per farvi questo et ogni altro servitio prontissimamente, io nondimeno per interesse mio privato anchora saro diligente sollicitatore che siano quanto prima gettate si, come lo spero, presto et penso che vi sia scritto da lui. »

Le 21 avril 1565, Diomede Leoni écrit, de Rome, à Lionardo (Daelli, 38; non citée par Gotti ni par Thode).

* Daniello le prie de faire savoir à Lionardo que « le due teste di quella buona memoria, ne lui sortent pas du souvenir, che presto saranno gettate ensieme con la mia, la quale voglio appresso di me per honor mio. »

Le 8 septembre 1565, Diomede Leoni écrit à Lionardo (Gotti, II, p. 147).

† « Le vostre teste similmente sono venute bene: et al suo ritorno si rinetteranno; » c'est à dire après le retour de Daniello des bains de S. Filippo. La lettre annonce également que le cheval de bronze, pour la statue de Henri II, de France, a été fondu (voir p. 90). On a évidemment attendu cette occasion, pour fondre les têtes en même temps.

Puis vient la lettre du 6 octobre 1565, de l'archivio Buonarroti, publiée, comme la première à ce sujet, par Gotti (I, p. 372). Elle est écrite, de Rome, par Diomede Leoni, à Lionardo. Non seulement Gotti connaissait les lettres précédentes de l'édition Daelli; mais, lui-même, publie dans le vol. II, p. 147, la lettre qui précède. A la p. 372 du vol. I, il l'a oublié; c'est là un bon exemple de l'incroyable légèreté avec laquelle a travaillé Gotti.

† « Gli ricorderò (à Daniello) le vostre due teste, e troverà la mia a buon termine, che gli farà venir la voglia di fare rinettare le vostre, tanto più presto. »

Le 9 mars 1566, Diomede Leoni écrit à Lionardo (Daelli, 40; non citée par Gotti).

* Il s'excuse de sa négligence, s'occupera de l'épitaphe destinée à la tombe de S.ta Croce (voir p. 125): « accioche si possa qui anchora fare qualche cosa che sia in parte degna della memoria di tanto huomo, del quale io haverò presto la effigie finita, che mi fa sperare, che le due vostre anchora siano per piacere. Non haverei creduto mai che fussi andato tanto tempo a rinettarla ne tanta spesa (cette phrase prouve bien que ce n'est pas lui-même – et sans doute non plus aucun des autres garzoni de Ricciarelli –, qui a fait le travail de nettoyage et de ciselage de la tête); e vero che non ho fatto risparmiare a ogni possibile diligentia. »

Le 4 juin 1566, Diomede écrit, de San Quirico nel Senese, sa patrie, à Lionardo (Daelli, 41; non citée par Gotti).

* Diomede annonce à Lionardo la mort de Daniello, survenue à Rome le 3 avril 1566 (Vasari dit le 4). Lui-même a quitté Rome le jour de la mort. « Le due teste di quella bona memoria erano in essere al partir mio di Roma ma non rinettate; penso haverete dato ordine che pervenghino in vostre mani; et quanto al farle rinettare, se cosi vi parra potrete differire al ritorno mio là, che allora si faranno passare per le mani di uno, che ha rinettata la mia molto bene. »

Gotti publie encore deux lettres, de l'archivio Buonarroti, écrites a Lionardo, l'une par Iacopo del Duca, l'autre par Michele Alberti, un Florentin, garzone de Ricciarelli, à la même date du 18 avril 1566, que Gotti indique lui-même; bien qu'il dise en son texte, par étourderie, que ce soit un an après la mort de Daniello.

† « Circa le testi de mitallo, Messer Daniello gli ha gettati, ma sono in modo che hormai se hanno da fare de novo con ciselli et lime, sí che non so se saranno a proposito per V. S.: fate voi. Io per me vorrei havesti il ritratto della bona memoria de missere, non d'un altro. V. S. faze lei;

commetta a qualcheduno che vi ragguaglie meglio di me. So che quel che dico, dico per amor che vi porto, et forse, essendo vivo Daniello, l'arebbe fatte condurre a un modo, che questi soi genti non so quel che faranno.

IACOPO DEL DUCA. »

Au bout de deux ans, les bustes sont donc fondus, mais non encore ciselés et Iacopo del Duca se méfie de la capacité des garzoni de Ricciarelli; il jette en même temps et avec quelque perfidie, par ses phrases ambiguës, le doute dans l'esprit de Lionardo, au sujet de la valeur même des portraits de Ricciarelli.

Un des garzoni de Ricciarelli, Michele Alberti, écrit, ce même jour, 18 avril 1566, à Lionardo, qu'on se prépare à les ciseler.

† « Messer Iacomo vostro compare (certainement Iacopo del Duca) mi à detto che V. S. vorrebbe sapere in che termine sono le teste di bronzo de la bona memoria di Messer Michelangelo. Vi dico che sono gettate, e che se rineterano in termine di un mese o poco più, che V. S. le potrà avere. Sì che V. S. stia di bona voglia, che sarà servita presto e bene. Al servizio di V. S. »

Une lettre écrite par Vasari, de Florence, à Lionardo (Daelli, 43), nous apprend que ce dernier se trouvait à Rome, le 30 novembre 1566. Sans aucun doute, durant ce séjour à Rome, Lionardo reçut les deux bustes qui lui étaient destinés et qui avaient dû être ciselés – peut-être cependant l'un d'eux ne le fut-il pas – dans l'intervalle; à quelle époque exacte les reçut-il, on l'ignore.

Le buste de Diomede Leoni fut acheté, en 1590, à Siena, de son « eredità », pour le compte des Medici [1]), sous le règne

[1]) E. MÜNTZ, *Les Collections d'Antiques des Medici*. Mém. de l'Accad. des Inscriptions, vol. XXXV, IIe partie, 1895, p. 159. Tiré à part, p. 79. Voici le texte rectifié du document cité par Müntz : « Una testa di

du Cardinal Ferdinando, devenu Grand Duc de Toscane. Il figure donc à Florence, parmi les trois bustes de bronze qui s'y trouvent actuellement: au Bargello, à l'Accademia et à la Casa Buonarroti.

Antonio del Francese, de Castel-Durante près d'Urbino, dernier domestique de Michelange, écrit, en 1570, à Guidobaldo II della Rovere [1]), avant dernier Duc d'Urbino, la lettre suivante:

« Ill.$^{mo}$ et Eccell.$^{mo}$ Duca, signore e padrone mio colendissimo,

« Ho avuto grandissima alegrezza che V. E. habbi preso sigurtà d'un suo affetionatissimo vasallo come io gli sono,

---

bronzo di Michelagnolo Buonarroti auta della eredità de M. Diomede Lioni, mandataci di Siena il Signor Bonci per ordine di M. Lotz. Usinbardi q$^{to}$ dì 10 di dicembre 1590. $\frac{A^{1}}{1}$; $\frac{A^{1}}{1^{59}}$ (Arch. di Stato di Firenze, *Inventario generale della Guardaroba del Ser.$^{mo}$ Gr.$^{d}$ Don Ferdinando I de' Medici dal 1587 al 1591: Inventario generale a capi*, 1587, vol. I, Filza 132, p. 480; en marge, la date 1590. Ce document, qui se trouve dans l'une des plus precieuses Filze de la Guardaroba Medicenne, et qui a été publié dans le mémoire de Müntz, qui est tres connu, a ete cependant ignoré par tous ceux qui se sont occupes de la question des portraits. Même M.$^{r}$ Gronau, dont les travaux sont toujours tres precis et très sûrs, ne le cite pas, dans le travail dont il est fait mention à la note suivante.

[1]) Lettre de donation publiée pour la premiere fois par A. Gotti. (*Vita di Michelangelo*, 1875, vol. I, p. 373), datée du 26 août 1570; et, dit-il, d'après un document de l'Archivio Buonarroti. L'Archivio Buonarroti étant interdit aux recherches, je n'ai pu verifier l'exactitude de cette information. On doit toujours vérifier les affirmations de Gotti. Le document de l'Archivio Buonarroti, si vraiment il y figure, ne peut être qu'une copie; l'original se trouve à l'Arch. di St. di Fir.; Urbino Cl. I, div. G., Filza 125, Doc. 1406, avec l'adresse et le sceau. La lettre a été publiée correctement, pour la première fois, par M.$^{r}$ G. Gronau, qui ignorait la publication de Gotti, sur l'original, en 1906: *Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino*. Jahrb. der K. Preus. Kunstsamml. vol. XXVII. Beiheft, p. 10.

in servirsi del Moisè di rilievo, non mio, ma dell' istessa V. E. Mi duole solo che quello non è di maggior consideratione, e che non sia altro nella povera casa mia che gli sia piacuta e degna di Vostra Eccelenza Illustrissima; perchè gran gloria e consolatione mi sarebbe che tutte le mie povere facultà diventassero Moisè, o cose che gustassero; acciò gliele potesse offerire con quel pronto animo che io devo a un mio signore e principe naturale, il quale io amo e amerò più che me istesso e ogni tesoro del mondo. La testa della quale me fa scrivere ne l' amorevolissima sua, è il vero ritratto di Michelagnolo Bonarroti già mio padrone, et è di bronzo, *designato da lui proprio,* quale io tengo qui in Roma e ne faccio presente a Vostra Eccelenza, e già ho detto al suo ambasciatore che mandi per essa e procuri di mandargliela, supplicandola si degni d'accetarla volontieri, come volontieri io glie la dono, giudicando che a più degna persona io non la potevo dedicare. Sua Eccelenza si degnerà dunque accetarla da me suo humil servo e affectionatissimo vasallo, e tenerla per memoria di quel valent' huomo, et se altro si trova nella mia povera casa che le gusti, supplico Vostra Eccelenza a pigliar per sue, perchè sue sono; e se il presente è di poca valuta, quella accetti il buon animo del suo povero vasallo affezionatissimo, etc. ».

Il lui fait cadeau, d'ailleurs sur sa demande, d'un buste de bronze de Michelange qu'il dit, dans sa lettre « designato da lui proprio », c. à. d. par Michelange lui-même. Il ne faut voir dans cette affirmation, que l'artifice d'un domestique désireux d'attacher un plus grand prix au cadeau qu'il fait à son souverain. Personne, sauf Gotti, qui au moins la laisse passer sans critique, n'attache d'importance à cette attribution d'Antonio, contraire à toute vraisemblance. Antonio était un brave et simple domestique, certainement pas un artiste, encore moins un bronzier. Il est absolument certain qu'il n'exécuta lui-même aucun buste de Michelange;

et il n'existe aucune indication qu'un quatrième buste, dont ne parle aucun document, lui ait été destiné par Ricciarelli, ou bien ait été fondu pour lui, après la mort de cet artiste par les garzoni de son atelier, comme l'ont prétendu Fortnum[1-2]), Milanesi [3]) et ceux qui, même avec réserves, tels que M.r Thode [4]), les ont suivis.

Il existe déjà une probabilité très grande, transformée en certitude par d'autres considérations exposées ultérieurement, que ce buste d'Antonio n'était autre que l'un des deux bustes reçus par Lionardo, à Rome, vers la fin de 1556; et dont ce dernier, qui ne semble pas avoir conçu pour les portraits-bustes de Ricciarelli un grand enthousiasme, fit cadeau au fidèle domestique de son oncle, avant de retourner à Florence.

Jusqu'à ce jour, on a admis sans discussion, sur la simple autorité d'une affirmation fausse de Gotti et de Milanesi, que ce buste d'Antonio, donné au Duc Guidobaldo II, était venu, d'Urbino à Florence, avec les objets d'art apportés par la très jeune princesse Vittoria della Rovere, dernier rejeton de cette famille, lorsqu'elle fut fiancée à Ferdinand II dei Medici, qu'elle épousa en 1634. Cette affirmation dénuée de toute espèce de fondement et de preuves, est simplement

---

[1]) C. Drury S. Fortnum (I.er mémoire). *On the original portrait of Michelangelo by Leo Leone, il Cavaliere Aretino.* Archeological Journal, vol. XXXII, pp. 1-15 (avec une pl. de la médaille Leone). L' « Archeological Journal » ne se trouve en aucune bibliothèque de Florence. La Bibl. Nazionale seule, possède un tire à part de ce travail.

[2]) C. Drury, S. Fortnum (IIe mémoire). *On the bronze portrait-busts of Michelangelo attributed to Daniele da Volterra and other artists.* Archeological Journal, vol. XXXIII, pp. 168-82, 1876 (sans figures). Aucune bibliothèque de Florence ne possède ce travail.

[3]) G. Milanesi, *Dei Ritratti di Michelangiolo.* Ricordo al Popolo Italiano (publication du Centenaire) pp. xiv, sqq. Firenze, 1875. Réimprimé en 1881, sans modifications, avec la seule addition du texte et de la note concernant le buste Piot, dans Vasari, *Vite*, VII, pp. 330-33.

[4]) Thode, *loc. cit.*, vol. V.

basée sur ce fait qu'Antonio donna au Duc, en même temps que le buste, une statuette de marbre représentant le Moïse de Michelange – il en est fait mention dans sa lettre –; et que la Princesse porta d'Urbino ce même Moïse, qui figura longtemps, par la suite, dans la Villa Medicéenne de Poggio Imperiale et se trouve actuellement au Bargello. Et l'on a conclu: le buste de bronze a « *dû* » suivre la même voie et « doit être » le buste du Bargello. Ce buste est également venu, je crois, de Poggio Imperiale; mais je n'ai pu obtenir aucun renseignement à ce sujet, de la Direction des Musées de Florence. Ce qui importe heureusement assez peu.

L'inventaire, très minutieux et parfaitement dressé, des objets d'art et autres, portés, d'Urbino à Florence, par la Princesse Vittoria, a été conservé [1]). Dans la caisse 162, fut en effet emballé le Moïse de marbre; mais l'inventaire est muet au sujet du buste de bronze de Michelange. Dans la caisse 169, il est bien question d'une tête de bronze; mais si c'eût été

---

[1]) « *Nota delle argentarie et ori incassati per mandarli a Fiorenza, d'ordine di quell Alt^a Seren^a; Urbino 1631* ». Arch. di St. di Firenze: Urbino Class II, Div. A, Fa III, c. 906. M.^r Gronau, dans le mémoire précédemment cité, a fait connaître le fait avec précision. Je relève, moi-même, à la caisse 169, « testa di bronzo con busto grande ». L'affirmation de Milanesi, que Fortnum et M.^r Thode ont aveuglément acceptée sans la contrôler, est d'autant plus surprenante, que ce dernier, avant d'être Directeur de l'Archivio di Stato, a été, pendant de très longues années, Directeur spécial de l'Archivio Mediceo. Ce document est l'un des plus connus et des plus consultés de l'Archivio. Je lui assigne la date de 1631, sur la foi de M.^r Gronau, qui a pu le dater par d'autre moyens; mais le document lui-même n'est pas daté. J'ai consulté encore, sur l'indication qu'a bien voulu me fournir le savant Directeur du Musée de Cassel, si familier avec les documents medicéens, un autre document concernant l'envoi fait, de Pesaro à Florence, en 1632, de diverses caisses d'objets appartenant à la Princesse Vittoria. Arch. di St. di Firenze; Urbino Cl. III, Filza XXV, p. 355. Il est question de diverses statues ou statuettes en bronze, notamment d'un buste sur piédestal de Francesco Maria I; mais rien ne concerne Michelange.

celle de Michelange, ou n'aurait pas manqué de le spécifier. Ce qui confirme bien encore que cette tête n'est pas celle de Michelange, c'est que, dans l'inventaire, très soigneusement dressé également, en 1692, des objets d'art appartenant à cette même Princesse Vittoria, qui se trouvaient à Poggio Imperiale, est bien indiqué, de nouveau, le Moïse de marbre [1]); mais, cette fois non plus, le buste de Michelange ne figure pas.

Il est vrai également que, dans un autre document medicéen, l'Inventaire de la Guardaroba de Ferdinand II, mari de Vittoria, dressé en 1637 [2]), se trouve expressément relevé un buste de Michelange: *Una testa di bronzo, di tutto rilievo, in sino a mezzo busto, del Ritratto di Michelagnolo Buonarroti.* Mais rien, absolument rien n'indique que ce buste ait été apporté d'Urbino par Vittoria; n'oublions pas que le buste de Diomede Leoni se trouvait à Florence, depuis 1590. Le document ne dit pas d'avantage, et c'est très peu probable, que le buste se trouvât, en 1637, à Poggio Imperiale; il pouvait être aussi bien, et même plutôt, à la Galleria, qui existait déjà, ou bien ailleurs. Le fait n'aurait, non plus, aucune signification.

---

[1]) *Inventario ridotto a capi di tutti i mobili e robe diverse della proprietà della Ser^a Gran Duc^a Vittoria essistenti nella Villa Imperiale* (Arch. Mediceo, Filza 995, c. 41, 1692): « Una figura di tutto rilievo di marmo bianco alta di 1 $^1/_6$ che rappresenta Mosè a sedere ».

Un autre inventaire antérieur, daté de 1668, de la Guardaroba de Vittoria. Arch. Mediceo, Filza 6263, div. D., c. 15, indique:

N° 37, una testa di bronzo sino a mezzo busto alta B^a 1 $\frac{0}{8}$.

N° 38, una testa di bronzo alta $\frac{2}{3}$.

Si l'une des deux têtes était celle de Michelange, le document ne serait certainement pas resté muet; il dit expressément, pour le n.° 39, que c'est la tête de bronze de Francesco Maria I della Rovere.

[2]) Guardaroba, Filza 521, c. 92 verso. *Inventario originale della Guardaroba del Ser° Gran Duca Ferdinando II.*

Gotti [1]) s'exprime, à ce sujet, de la façon suivante: «Quando passò nella Casa Medici l'eredità di quella d'Urbino, la piccola statua del Mosè, ed il ritratto del divino Michelangelo, vennero, insieme con molti rari e preziosi oggetti d'arte, a Firenze, dove l'una e l'altro sono tuttavia gelosamente custodite nel Museo Nazionale». Et Milanesi, à propos de la prétention de Piot de posséder le buste d'Antonio del Francese-Guidobaldo, écrit, en l'année 1881 [2]): « Ci par difficile a credere che il detto ritratto dalla Casa de' Medici, *dov'è certo che passò per eredità,* sia poi andato venduto e disperso».

Gotti et Milanesi ne peuvent avoir aucun intérêt dissimulé dans cette question; ils affirment cependant, sans hésitation ni doute, un fait matériellement faux, dont l'inexactitude, bien que reposant sur une démonstration négative, était des plus facile à prouver.

À cette époque (1637), se trouvaient, de par les documents, deux bustes de bronze de Michelange, à Florence; l'un dans la Casa Buonarroti, où il se trouve encore, et qui, dans un manuscrit rédigé par Michelange le Jeune, fils de Lionardo, après 1620, est attribué à Giovanni Bologna; l'autre, celui de Diomede Leoni, acheté pour les Medici, dès 1590. Probablement aussi, suivant toute vraisemblance, mais non sûrement, était également déjà à Florence celui qui se trouve placé actuellement dans une niche, au dessus du moulage du Moïse, à l'Accademia.

Il s'est établi, à une époque toute récente, au sujet du buste de l'Accademia, une singulière légende, dont il m'est impossible de m'expliquer les origines. Il aurait été fondu, m'a-t-on affirmé de la façon la plus absolue, il y a seulement trente ou quarante ans, au plus, sur le modèle du buste du Bargello; et aurait été mis en place, postérieurement à l'installation du David, transporté, comme l'on sait,

---

[1]) Gotti, *loc. cit.,* I, p. 374.

[2]) Milanesi, *Vasari,* VII, p. 332.

du 31 juillet au 4 août 1873, de la Ringhiera du Palazzo Vecchio, à la place qu'il occupe actuellement, à l'Accademia [1]). Or, Fortnum [2]), pendant l'hiver de 1875-76, a vu ce buste en place et l'a même mesuré. Il le considère comme ancien, contemporain de tous les autres, provenant avec eux d'un même modèle, qu'il croit être celui de Ricciarelli; et a fait justement observer que sa draperie de bronze, pour ressembler à celle du buste du Bargello, est loin cependant d'être identique. Si ce buste n'eût pas été ancien, son informateur ordinaire, l'artiste G. Santarelli, extrêmement bien renseigné, n'eût pas manqué de lui éviter la peine de grimper sur une haute échelle et même sur le trône du Moïse, pour y prendre ses mensurations; et surtout de commettre, en son mémoire, une aussi grave et grossière erreur.

Le buste de l'Accademia ne peut être, nous le verrons par son style, le buste que Lionardo rapporta de Rome, qui ne figurait plus, dès 1620 et, très probablement depuis de longues années, à la Casa Buonarroti et avait peut-être même déjà quitté Florence, à cette époque [3]).

MM. E. Steinmann et H. Pogatscher ont fait connaître, en 1906 [4]), une épigramme copiée en un document manus-

---

[1]) Voir pour le transport moderne du David. A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. II, pp. 35-51.

[2]) Fortnum, IIe mémoire.

[3]) J'ai actuellement reçu, de Paris, de Berlin, etc., les photographies de tous les bustes connus de Michelange; l'illustre W. Bode, Directeur des Musées Impériaux de Berlin, a bien voulu faire pour moi des recherches et une enquête dans les collections de Berlin; M.r Corrado Ricci m'a envoyé, dans les vingt-quatre heures, la photographie du buste de Rimini et toutes les indications sur sa communication, en 1904, de la lettre du Duc Lorenzo Strozzi (voir p. 139). L'unique photographie que je ne possède pas, est celle du buste de l'Accademia de Florence, qui ne se trouve pas dans le commerce. J'aurais désiré la publier, mais cela m'à été impossible; malgré mes demandes réitérées (six fois), je n'ai pu l'obtenir. Le cliché existe cependant à la Direction.

[4]) E. Steinmann und H. Pogatscher, *Documente und Forschungen*

crit, d'écriture ancienne, et qui était placée au dessous d'un buste de Michelange, à la Villa Medicéenne de la Petraja. Le buste de la Petraja peut aussi bien avoir été le buste de Diomede Leoni, actuellement au Bargello, que le buste de l'Accademia; non le buste de Lionardo, car les bustes des Medici n'ont pas disparu. On ne peut dire, d'après l'inventaire de 1637, si le buste de Ferdinando II était à Poggio Imperiale, à la Petraja ou ailleurs ou s'il a occupé successivement diverses places.

M.r Gronau, dans son mémoire publié également en 1906 [1]), a été le premier, ou plutôt le seul à jeter un doute sur l'identité du buste du Bargello avec celui d'Antonio-Guidobaldo, dont ne parlent pas les inventaires de Vittoria. Mais M.r Gronau, qui semble avoir ignoré le document de 1590, publié par Müntz, en 1895 – au moins il ne le cite pas et n'y fait pas allusion –, ne s'est pas préoccupé d'approfondir la question.

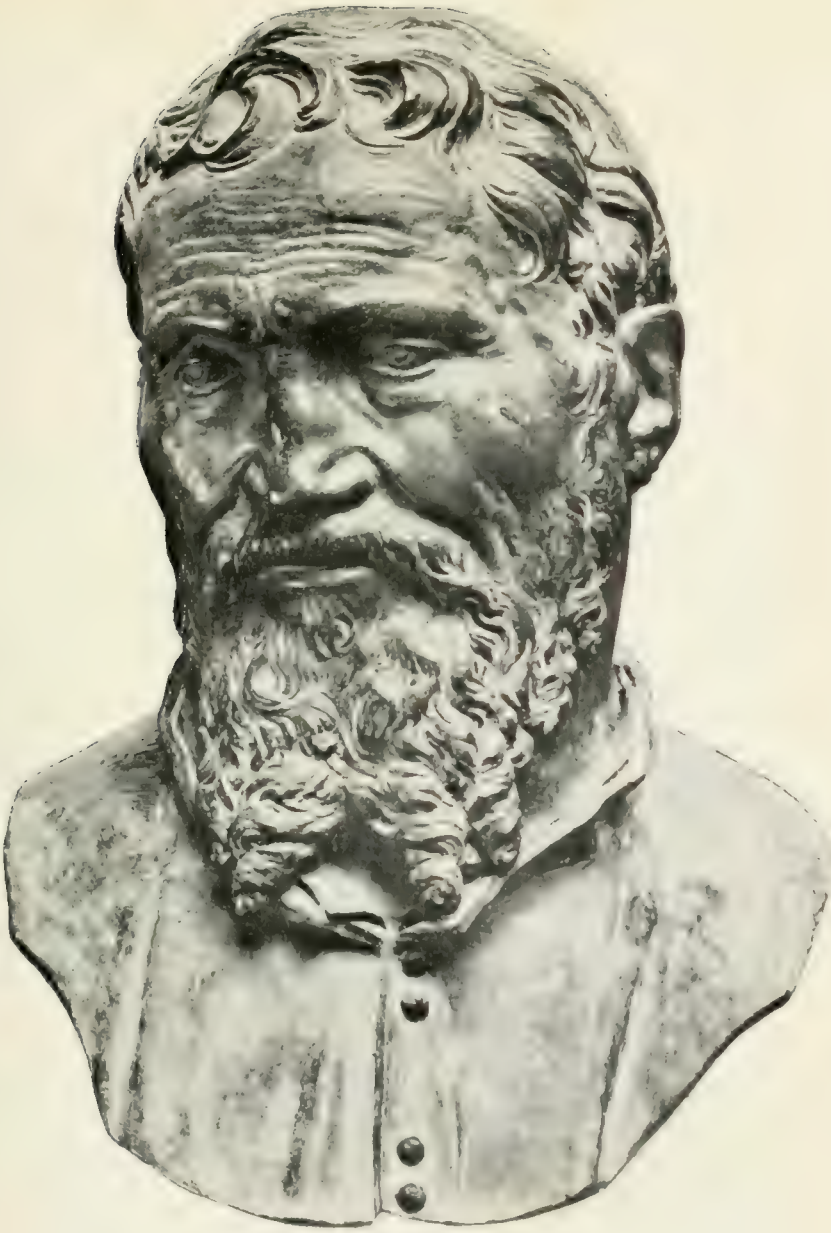
La vérité est que le buste d'Urbino se trouve actuellement et depuis longtemps au Musée de Rimini; tout au moins, les probabilités en faveur de cette opinion sont elles très grandes, équivalent presque à une certitude, comme on le verra par la suite. Seul, à ma connaissance du moins, Mr G. Carotti a signalé sa présence, en 1901 [2]); mais cet auteur se borne simplement à le citer. Le buste de Rimini, inconnu à Fortnum 1875 et 1876, à Gotti 1875, à Milanesi 1875 et 1881, est également ignoré par Mr Thode en 1908. On peut donc dire que, jusqu'à ce jour, non seulement per-

---

*zu Michelangelo.* Repertorium f. Kunstw. Vol. XIX, pp. 387-424, 1906. D'après un document de la Collection Harry Hertz, à Rome.

[1]) G. Gronau, *Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino.* Jahrb. der. K. Preus. Kunstsamml.; vol. XXVII; Beiheft, pp. 10-11, 1906.

[2]) G. Carotti, *Capi d'arte appartenenti a S. E. la Duchessa Josephine Melzi d'Eril Barbo, descritti dal D.r G. C.*, p. 104, 1901, Bibl. Naz. di Firenze, 6-126.



Inedit.

Pl. II. – Buste de Michelange, au Museo Civico de Rimini.

sonne n'a soupconné son importance, mais qu'il est virtuellement resté inconnu [1]).

Des considérations de style nous montreront que ce buste est *certainement* l'un des trois bustes primitifs, fondus par Ricciarelli.

Le buste de Rimini ne peut être le buste de Diomede Leoni, acheté par les Medici, en 1590, à Siena et qui, par suite, est certainement l'un des bustes de Florence. Il est donc déjà, en raison de son intime parenté avec le buste du Bargello, qui est certainement le buste de Diomede Leoni, l'un des deux bustes remis à Lionardo, en 1566. Comme nous l'avons déjà dit, et le démontrerons plus loin, le buste rapporté en 1566, de Rome à Florence, par Lionardo, n'est pas non plus celui de la Casa Buonarroti. Le buste de Rimini ne peut donc être que celui d'Urbino, qui n'est pas venu avec Vittoria à Florence; ou le buste rapporté par Lionardo, qui n'était déjà plus dans la Casa Buonarroti, dès 1620 et probablement bien avant.

La Bibliothèque Gambacorta, à Rimini, ne possède aucun document concernant le buste. Mais on y trouve un précieux Codex: la « Vita di Federico da Montefeltro d'Urbino », par Vespasiano da Bisticci, orné de très belles miniatures par Attavante, et relié aux armes de Guidobaldo II; qui est, certainement, l'exemplaire dédicatoire à ce Prince [2]). Ce Codex fut offert à la Bibliothèque de Rimini, en 1656, par le Dr Francesco Angeli. Comme me le dit justement le très savant et très obligeant Bibliothécaire de la Gambacorta, Mr Masséna, à qui je suis redevable de ces renseignements,

---

[1]) Il est ici publié, en frontispicie de ce livre, et, de nouveau, à la Pl. II, p. 25, avec l'autorisation de Mr Corrado Ricci. Le Cliché appartient a l'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, qui a bien voulu me communiquer la photographie.

[2]) L. Frati, *Vite di uomini illustri del sec. XV, scritte da Vespasiano da Bisticci,* vol. I, p. XIV, 1892.

on peut supposer que les deux objets sont venus à Rimini en même temps et par la même voie. Ce qui est beaucoup plus important, c'est leur origine commune; qui est, très vraisemblablement, sûrement serait-on tenté de dire, pour tous les deux, la Cour d'Urbino. Je pense que, dans le désarroi où se trouvait la Cour d'Urbino, lorsque se faisait l'emballage des objets appartenant à la très jeune princesse Vittoria; alors que le vieux et si malheureux Francesco Maria II, voyait, de son vivant, le Pape et les Medici se disputer ses dépouilles, les deux précieux objets furent volés, en même temps, par quelque personnage subalterne. Ils furent plus tard acquis, directement ou indirectement, par le Dr Angeli, qui les offrit à la Bibliothèque.

Comme nous allons le voir, des considérations de style transformeront cette supposition en une quasi-certitude.

Tout le monde a admis, à la suite de Milanesi, que le second buste de Lionardo, rapporté, suivant toute vraisemblance, par lui, de Rome à Florence, vers la fin de 1566, « *devait être* » le buste conservé à la Casa Buonarroti; malgrè qu'une tradition, considérée également par tous comme fausse, ou tout au moins comme tout à fait vague et absolument indigne de foi, l'attribue à Giovanni Bologna. Or, il existe, à l'Archivio Buonarroti, un manuscrit, de la main même de Michelange le Jeune, la « Descrizione della Galleria » que lui-même avait créée, entre 1617 et 1620; le buste de bronze y figure et est attribué expressément, par Michelange le J., à Giovanni Bologna. Le fils de Lionardo mort en 1599, et qui lui-même était né en 1568, devait être bien informé de faits aussi récents, qu'il relatait aux environs de 1620.

Au début de la seconde moitié du XVIIIe sc., Gori copia ce manuscrit, pour une nouvelle édition de la vie de Michelange par Condivi, qui ne fut jamais publiée. La copie de Gori se trouve à la Bibliothèque Marucelliana, de Florence. P. Fan-

fani, alors bibliothécaire, le publia en 1876 [1]); et il est remarquable que personne, pas plus ceux qui ont eu accès à l'Archivio Buonarroti que les autres, n'ait jamais tenu aucun compte de ce document. Même, depuis cette publication, Milanesi, Mr Thode, ni personne n'y ont jamais fait la moindre allusion. Mr Thode l'ignore au point de ne pas même le faire figurer aux bibliographies de Michelange, dans son ouvrage en cinq volumes.

Le buste de la Casa Buonarroti est absolument irréductible au type du buste de Rimini, bien que les deux bustes soient proches et même très proches parents. On peut considérer, étant donné la perte du buste de Lionardo, et, comme nous le verrons, la valeur inférieure du buste du Bargello, ces deux bronzes, comme les prototypes des deux familles en lesquelles je répartis tous les bustes de bronze qui sont actuellement connus.

C'est le buste de Rimini qui m'a servi de clé pour débrouiller cette énigme compliquée; et je dois exprimer toute ma reconnaissance à Mr Corrado Ricci, l'éminent Directeur des Beaux-Arts en Italie, pour l'obligeance et surtout la rapidité avec lesquelles il m'a fourni les premières indications sur ce buste, et l'excellente photographie reproduite en ce travail.

Les mensurations relevées, en 1876 (IIe mém), par Fortnum, qui ne connut pas le buste de Rimini, l'avaient conduit à conclure que tous les bustes connus étaient contemporains; qu'ils avaient été fondus sur le moule du modèle de Ricciarelli, à Rome même, par les garzoni de cet artiste, après sa mort, survenue le 3 ou le 4 avril 1566, deux ans après celle de Michelange.

Les mensurations de Fortnum sont très probablement

---

[1]) P. Fanfani, *Spigolatura Michelangiolesca*, Pistoia, 1876. La copie de la Descrizione della Galleria, par Michelange le Jeune, se trouve à la Filza A-2 (pp. 99-127), des manuscrits de la Marucelliana.

exactes; mais ce n'est pas le compas qui doit juger, c'est l'œil [1]). Si Fortnum – le seul auteur qui ait sérieusement étudié, jusqu'ici, la question des bustes – avait connu le buste de Rimini, qui est très peu ciselé et limé, il n'aurait pas choisi comme l'un des repères commun à tous les bustes, le point de bifurcation des deux touffes de la barbe; et il eût vu qu'il existe une catégorie de bustes dans lesquels la barbe est beaucoup plus longue que dans l'autre. Chaque touffe de cette longue barbe, dont la bifidité est très accentuée dans le buste de Rimini et son frère jumeau du Bargello, présente deux tortillons très accentués, en forme de tire-bouchons, de papillotes, un peu ridicules et surtout invraisemblables, d'un goût assez douteux, mais tout à fait caractéristiques. Ils ont été complétement supprimés, dans la barbe beaucoup plus courte et en éventail, à peine bifide, de tous les autres bustes, du type Giovanni Bologna. Cette disposition, si frappante dans le buste de Rimini, est un peu moins manifeste sur le buste du Bargello; parceque, en raison de l'excès de ciselure, les tortillons sont devenus moins caractéristiques, et que l'extrême et déplaisante inclinaison de la tête sur le buste la dissimule en partie. Mais, sur lui aussi, pour qui est averti, cette disposition se montre très nette et très marquée; et, pour cette raison, comme il est le seul, parmi tous les autres bustes connus, chez lequel on la rencontre, le buste du Bargello doit être considéré, ainsi que nous l'avons déjà indiqué plus haut, parmi les trois bustes de Florence, comme l'exemplaire de Diomede Leoni, acheté à Siena en 1590.

Le buste beaucoup trop limé et ciselé du Bargello, exécuté

[1]) J'ai obtenu, de diverses personnes obligeantes, les mensurations de plusieurs bustes (Rimini, Castello Sforza, etc.); je me suis bien gardé de demander l'autorisation de relever celles des bustes de Florence, en raison du peu d'empressement (et c'est là un singulier euphémisme) que j'ai trouvé, autour de moi, à faciliter mon travail.

(Phot. Brogi)

Pl. III. – Buste de Michelange au Bargello.

par Diomede Leoni, c'est à dire fondu sur un surmoulage de la creta de Ricciarelli, mais non ciselé, nous l'avons vu, par Diomede, est identique au buste Rimini. Il en diffère par le triple collet, qui est peut être un « embellissement » introduit par cet artiste, sur la cire spéciale qu'il semble, d'après les documents, avoir lui-même préparée. C'est peut-être une addition postérieure; je laisse pour le moment la question en suspens.

M.r Elmquist, l'illustre bronzier suédois, a bien voulu examiner, avec moi d'abord, seul ensuite, le buste du Bargello, pour déterminer les lignes de soudure. De l'extérieur, c'est à peu près impossible, en raison de la perfection avec laquelle les joints sont recouverts par la cire et la peinture. Cependant, certaines déformations des surfaces m'ont permis, je crois, d'arriver à déterminer la ligne des joints. Cette question a une certaine importance, comme on le verra dans mon travail définitif sur les portraits. L'examen par l'intérieur présente également de très grandes difficultés. En tout cas, la lourde draperie pseudo-romaine est certainement une addition postérieure à l'œuvre de Diomede Leoni.

Grâce à ce caractère absolument net, précis et sûr de la barbe – auquel se subordonnent d'ailleurs un certain nombre d'autres caractères moins tranchés –, irréductiblement différente dans les deux types, par sa longueur et par sa stylisation, j'ai pu partager les bustes en deux familles:

La Ire, dérivant d'une creta exécutée par Ricciarelli, qui comprend les trois bustes mentionnés par les documents: 1° Diomede Leoni, Bargellō; 2° Lionardo I, probablement perdu; 3° Lionardo II, Antonio, Guidobaldo, Rimini;

la IIe, dérivant d'une creta exécutée par Giovanni Bologna, très proche parente de la première et qui comprend tous les bustes connus.

À la IIe famille, se rattachent des formes imparfaites, représentées par le buste du Castello Sforza, à Milan; et des formes aberrantes et dégradées, telles que le buste Lieber-

mann, de Berlin, figuré ici, Pl. X, p. 79, dont je dois la photographie à M.r Bode.

Enfin, pour compléter la ressemblance de cette classification avec les classifications phylogénétiques de la Zoologie et de la Botanique, il existe des formes ambiguës, qu'on ne sait où placer exactement, et dont la morphologie peut prêter à une double ou même triple interprétation. Tel est ce buste André, dont je dois la photographie, Pl. VIII, p. 71, à M.r Bertaux; et que j'ai placé, dans ma classification, en trois positions possibles. J'ai pu reconnaître dans le buste André, l'ancien buste Beurdeley-Cottier [1]).

De la première famille, fait absolument partie le plâtre de l'Accademia di San Luca, à Rome, qu'une vieille tradition, récemment rajeunie par l'éminent peintre A. Sartorio [2]), qui l'accepte sans réserves, considère comme un moule pris sur le cadavre. Cette opinion est manifestement inexacte. Le plâtre provient d'un moulage, direct ou indirect, peu importe, de la creta de Ricciarelli. Les stylisations de l'arcade sourcilière, des cheveux et de la barbe, bien que le plâtre ait mal rempli le moule, que les tortillons caractéristiques y soient beaucoup moins bien venus que dans les cires et par conséquent les bronzes (comparer surtout avec le buste de Rimini), ne laisse aucun doute à ce sujet. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette question.

Il semble bien évident que Lionardo ne pouvait, décemment, retourner à Florence, sans y rapporter, de Rome, au moins l'un des deux exemplaires du buste de Ricciarelli qu'il y avait reçus. Le gravure sur bois de Vasari, qui sert de frontispice à la « Vita » de Michelange, dans le 2e éd. des

---

[1]) Voir, pour les relations des bustes entre eux, le tableau, à la fin de cet ouvrage et l'explication de ce tableau.

[2]) A. Sartorio, *Galleria di S. Luca*. Trad. franc.; texte p. p. XXXIX, reprod. p. 124, 1911. Musei e Gallerie d' Italia, n.° 9-10; Roma, Gaetano Garzoni Provenzani.

*Vite,* en 1568; le buste de G. B. Lorenzi, au tombeau de Santa Croce; le buste de Giovanni Bologna, à la Casa Buonarroti, constituent, par leur style, un faisceau de témoignages qui, à mon sens, rendent le fait certain. En effet, sur ce buste de Ricciarelli qu'il attendait, surtout pour établir le modèle du buste de la tombe [1]), Vasari a modifié son second type de Michelange [2]), tel qu'on le voit dans la fresque de Leone X, au Palazzo Vecchio et dans son dessin à la plume, des Uffizi, qui servait de frontispice à sa « Raccolta di Disegni », où il avait suivi plutôt la gravure de Giorgio Ghisi (Il Mantovano). Le buste du tombeau de Santa Croce, exécuté entre 1568 et 1570, par G. B. Lorenzi, sculpteur florentin qui n'avait jamais vu Michelange et certainement sous la direction de Vasari [3]), suit, de plus près encore que le bois des *Vite,* le buste de Ricciarelli, qu'il a rajeuni et en même temps banalisé et vulgarisé. Le simple vêtement de travail représenté par Ricciarelli (buste de Rimini), fait place à une lourde et majestueuse draperie pseudo-romaine; et, comme dans la gravure de Vasari, la tête a été tournée en sens inverse, dans le but évident de dissimuler l'emprunt, où, si l'on préfère, le plagiat. Ce sont là des procédés semblables à ceux dont usa Vasari, à l'égard de Condivi, dans sa Vita de Michelange.

L'artiste Iacopo del Duca, dans sa lettre du 18 avril 1566, citée p. 15, avait déjà, à Rome, jeté le doute dans l'esprit de Lionardo, sur le mérite et la ressemblance même du

---

[1]) La tradition d'un masque pris, à Florence même, sur le cadavre (Fortnum), est invraisemblable et ne repose sur aucun fondement.

[2]) Dans sa première représentation de Michelange, en 1546, à Rome (fresque de la Cancelleria), Vasari avait suivi le type dit Marcello Venusti. Pour ces divers types de représentation de Michelange par Vasari, voir le tableau et son explication.

[3]) C'est Vasari, on le sait, qui fit le dessin du tombeau – dont Ricciarelli, semble-t-il, d'après les documents, avait été chargé primitivement –; et dirigea sa construction

buste Ricciarelli. Comme il était arrivé, une première fois, pour le portrait frappant de vérité et de sincérité, exécuté entre 1544 et 1545, par le portraitiste le plus réputé à Rome, au cours du Cinquecento – le Florentin Iacopo del Conte, élève d'Andrea del Sarto – et qui fut aussi rajeuni, banalisé et vulgarisé – c'est à dire rendu vulgaire –, dans ce type qui fit fortune, attribué à Marcello Venusti, le buste Ricciarelli subit, dans le buste de la tombe par Lorenzi, et ensuite, dans le buste de la Casa Buonarroti par Giovanni Bologna, des modifications analogues, inspirées du même esprit.

La première de ces œuvres, née des efforts combinés de Vasari et de Lorenzi, ne dut pas, à l'époque même, obtenir un grand succès. Bottari, dans son édition des *Vite*, de 1760, critique sévèrement le buste; en même qu'il rejette, du frontispice de la vie de Michelange, le bois si malencontreux de Vasari. Il est à présumer que l'impression profondément déplaisante que, sur nous, produit aujourd'hui le buste – moindre pourtant, que celle de la gravure des *Vite* –, fut ressentie par les artistes et par toutes les personnes de goût, aux environs de 1570.

Lionardo s'était rapidement débarrassé, à Rome, de l'un de ses deux exemplaires, en faveur du domestique, Antonio; ce qui, peut-être déjà, ne témoigne pas d'un grand enthousiasme à l'égard du portrait. Les germes de doute jetés dans l'esprit de Lionardo par Iacopo del Duca, sur la valeur et même la ressemblance du portrait Ricciarelli, levèrent, probablement, après l'échec de Lorenzi au buste de Santa Croce; et il reste très vraisemblable, qu'aussitôt après la mort de Vasari, en 1574, l'élégant artiste et bronzier Giovanni Bologna – alors engagé, à Florence, dans ces immenses travaux de bronze qu'il est inutile de rappeler – fut chargé par Lionardo, comme le fut autrefois Marcello Venusti, pour le portrait Iacopo del Conte, de créer un nouveau type Ricciarelli, amendé, corrigé et surtout rajeuni et embelli. Lorsque

(Phot. Brogi.)

Pl. IV. – Buste du tombeau de Santa Croce, à Florence, exécuté par Giov. Bat. Lorenzi, entre 1568 et 1570.

le buste de Giovanni Bologna fut exécuté et installé à la Casa Buonarroti; le scond buste de Ricciarelli, qui avait cessé de plaire, ou plutôt n'avait jamais beaucoup plu – troppo vecchio, troppo brutto –, prit le chemin qui devait le conduire, à travers maintes vicissitudes ignorées, s'il est définitivement perdu, vers ce terme ultime des choses:

Où va la feuille de rose et la feuille de laurier

s'il est seulement égaré, ce qui est plus probable, vers son refuge clandestin. Nous discuterons plus loin encore, la question de savoir si on peut le reconnaître dans le buste André.

Michelange le Jeune, qui se borne, vers 1620, à indiquer, il est vrai expressément, la présence du buste Giovanni Bologna à la Casa Buonarroti, sans ajouter de commentaires, connaissait certainement ces faits qui lui étaient presque contemporains; mais on comprend, sans trop de peine, qu'il ait négligé de nous en faire part, dans sa « Descrizione. » Cela ressemblait trop à l'opération exécutée par lui-même sur les poësies de son grand-oncle, dont il publiait l'édition, semblablement, hélas! revue, embellie et corrigée, en 1623. Elle devait être considérée comme authentique, jusqu'en 1863. Cette falsification est, d'ailleurs, presque annuellement rééditée, encore de nos jours.

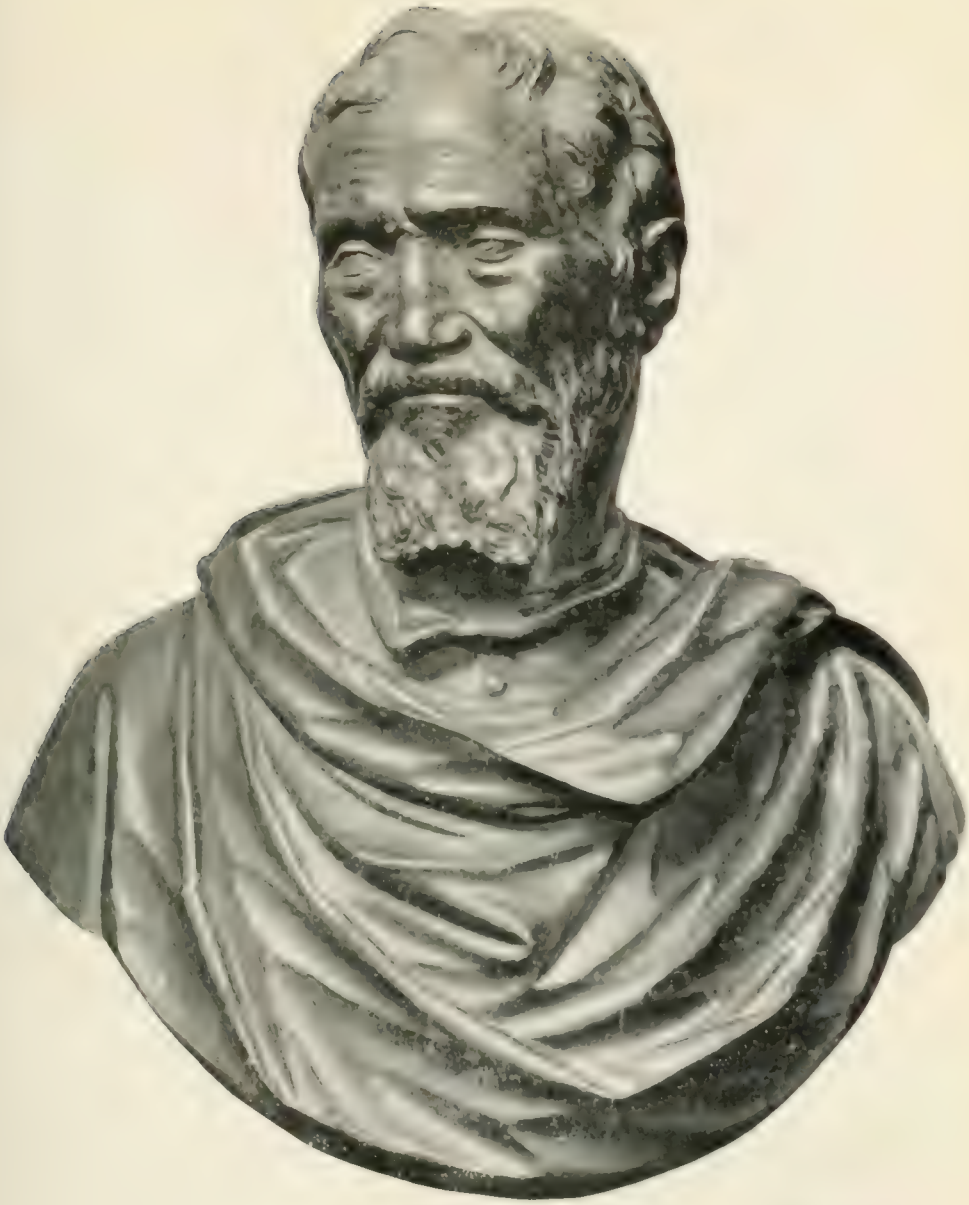
Des considérations minutieuses de style témoignent, à n'en pas douter, que le buste de Santa Croce a été exécuté d'après le buste Ricciarelli. Je les exposerai, en détail, dans mon ouvrage définitif sur les portraits de Michelange. Mais, si l'on veut bien comparer la photographie du buste de Rimini (Ricciarelli), frère jumeau du buste de Lionardo, avec celle du buste de la Casa Buonarroti (Giovanni Bologna), les différences et les ressemblances sauteront immédiatement aux yeux; et je puis répéter ici ce que j'ai dit plus haut, à propos des mensurations de Fortnum: ce n'est pas au compas, mais à l'œil de juger. La comparaison avec le buste du Bargello, frère jumeau du buste de Rimini, est beaucoup

moins efficace, surtout lorsqu'on n'est pas encore très familier avec cette physionomie et qu'on n'en a pas encore minutieusement analysé les détails, en raison du limage et du ciselage excessifs de ce buste, qui va même jusqu'à modifier l'expression de la physionomie; et aussi, en raison de l'inclinaison exagérée de la tête, qui a pris, par rapport au buste proprement dit, une tout autre position.

Au contraire, la tête et le buste ont exactement les mêmes rapports réciproques, dans les deux bustes: Casa Buonarroti, Rimini; tous les deux, également et certainement, d'un seul morceau, fondus d'un seul jet. Dans le bronze du Bargello, au contraire, la tête et le buste sont deux pièces distinctes, raccordées par une soudure très habilement exécutée, et dissimulée par la cire et la peinture; mais avec des rapports peu naturels et, en somme, malheureux.

Le buste de la Casa Buonarroti qui, n'ayant été ni ciselé ni limé, reproduit exactement la cire et par conséquent la creta originelle de Giov. Bologna, est certainement le prototype de tous les autres bustes de bronze connus; avec la seule réserve du buste Beurdeley-Cottier, actuellement au Musée André, qui mérite une mention toute spéciale et de la tête du Castello Sforza, parmi les bustes qui constituent la II^e^ famille. Tous, à part ces deux exceptions, non seulement en dérivent directement, mais probablement même ont été fondus à Florence, sur des cires provenant du même moule - sauf celui du Castello Sforza -, aux environs de 1580, sous la direction de Bologna lui-même qui, pour ses travaux: statues équestres, fontaines et autres œuvres de bronze, disposait alors d'une énorme quantité de métal. Les petites différences entre ces bustes - saufs, bien entendu encore, le buste Beurdeley-Cottier-André et le buste du Castello Sforza -, résultent simplement d'un limage et d'un ciselage plus ou moins avancés.

Les cheveux, avec leurs boucles stylisées pour le bronze, sont restés identiquement les mêmes que dans le buste Ric-



(Phot. Alinari).

Pl. V. – Buste de la Casa Buonarroti.

ciarelli; évidemment Bologna, qui s'y entendait, les a trouvés satisfaisants et bons à conserver. Au contraire, la barbe, ici en éventail, a été considérablement raccourcie: sa bifidité est beaucoup moins accentuée et les tire bouchons, les papillotes des deux touffes, ont totalement disparu. Cependant, Condivi, dans sa description, nous dit qu'il avait la barbe bifide, comme dans son « effigie », (c'est au portrait Iacopo del Conte qu'il fait allusion); et, somme toute, malgré leur exagération un peu ridicule, les deux touffes calamistrées de Ricciarelli correspondent mieux à la realité que l'élégant éventail de Giovanni Bologna. Les deux types, chacun à leur manière, sentent trop le coiffeur, que Michelange ne fréquenta pas beaucoup.

Un erreur, très probablement inconsciente, de Ricciarelli, dont nous rechercherons plus loin les causes et qui consiste dans le raccourcissement de la hauteur du front, a été exactement conservée, au buste de Giovanni Bologna; mais elle est loin d'y produire le même effet qu'au buste Ricciarelli (comparer les Pl. II et V), où, en raison de la forte saillie des pommettes et de la dépression du nez (et le nez, probablement, a été représenté d'une façon exacte), résultant, au moins en partie, du fameux coup de poing de Torrigiani, le visage au front trop bas semble si large, si écrasé, presque mongoloïde! Il a suffi à l'habile artiste, en conservant l'excellent modelé de la face exécuté par Ricciarelli, de modifier les proportions, si légèrement, que le compas lui-même reste impuissant à en témoigner, pour donner au portrait de Michelange un tout autre aspect. Michelange, mort à quatrevingt neuf ans, y apparait singulièrement plus vigoureux et plus vivace; cette opération légère l'a rajeuni de vingt ans. Comme il est impossible de rapprocher les bustes eux-mêmes, ces nuances s'apprécient mieux par la comparaison des photographies, que par des visites successives au Bargello et à la Casa Buonarroti. Dans cette dernière, le buste se trouve placé en une petite chambre,

horriblement obscure, en toute saison, et à toute heure du jour.

Une autre erreur de Ricciarelli, celle-là certainement intentionnelle, et sur laquelle nous reviendrons, consiste dans l'allongement de l'axe horizontal des yeux et des orbites, qui, dans son buste, ne sont nullement conformes à la réalité. Cette erreur fut intégralement conservée, bien entendu, par Giovanni Bologna; c'était un élément essentiel d' « embellissement ».

Signalons enfin une dernière erreur, mais celle là est commune à tous les artistes de la Renaissance et des temps modernes; c'est l'absence de cette asymétrie de la face, arcade sourcilière et maxillaire supérieur, phénomène constant, observé très judicieusement par les artistes de l'antiquité, qui n'ont pas manqué de la représenter. On ne la trouve pas, il est vrai, dans les têtes antiques idéalisées; mais, dans tous les portraits réalistes ou même dans les têtes idéalisées, destinées à recevoir un éclairage oblique ou unilatéral, elle ne manque jamais. La raison en est qu'elle ne manque jamais non plus chez les hommes; et cela prouve que les anciens n'étaient pas trop mauvais observateurs. Ni le buste franchement réaliste, au moins dans certaines parties, de Ricciarelli; ni celui de Giovanni Bologna, plus idéalisé, ne la présentent. Mais il est difficile de faire, à ce sujet, aux artistes des temps modernes, quelque reproche, puisqu'un naturaliste, « spécialiste des asymétries physiques et morales », Lombroso, n'a pas su l'apercevoir. Laissons de côté, à ce sujet, Nordau, qui est un esprit systématique, sans aucune des qualités de l'observateur.

L'éminent oculiste Richard Liebreich a mis ce fait en relief [1]); il n'est pas mauvais, peut-être, que les artistes et même les critiques en entendent parler.

---

[1]) D.r Richard Liebreich, *L'asymétrie de la figure et son origine.* Paris, Masson, 22 p., avec fig., 1908.

L'asymétrie de la figure, nous dit Liebreich, est un signe caractéristique de l'espèce humaine, qui se trouve dans toutes les races et a toujours existé, en opposition avec Lombroso [1]) et Max Nordau [2]).

Mr Nordau dit, à ce sujet: « La dégénérescence se traduit, chez l'homme, par certains signes somatiques que l'on nomme stigmates. Les stigmates sont des difformités, des malformations multiples et des arrêts de développement; en première ligne l'asymétrie, c'est à dire le développement inégal des deux moitiés du visage et du crâne. L'inégalité que nous avons observée dans le développement physique des dégénérés, nous la rencontrons aussi dans leur développement intellectuel. L'asymétrie du visage et du crâne trouve, en quelque sorte, son pendant en leurs facultés. »

Mr Liebreich conteste absolument ces affirmations: « Pour la figure, au moins, c'est une erreur; il ne peut être question de dégénérescence, de stigmates, pour une déformation constante dans toutes les races, tous les temps, même les préhistoriques. »

Et à ce propos, je me permettrai une réflexion; le livre de Mr Nordau: *La Dégénérescence*, est le plus étonnant mélange de science positive et de mysticisme, inconscient, on doit le supposer, qui soit connu. L'âme, également ambiguë de Lombroso, en reçut comme un choc; le livre correspondait trop bien à ce mélange de mysticisme et de science qui est sa propre caractéristique. Lombroso n'hésita pas, lui, qui ne s'est même pas aperçu de l'existence de son voisin, à Turin, Nietzsche, à reconnaître en Mr Nordau, un génie de premier ordre; comme il fit d'ailleurs et pour des raisons identiques, à l'égard de Mr Charles Richet, de Mr Enrico Ferri, de son gendre Guglielmo Ferrero e tutti quanti. En un mot, toute la thyase de ses thuriféraires.

---

[1]) Lombroso, *L'homme criminel* (passim).

[2]) Max Nordau, *La Dégénérescence*, vol. I, p. 32 de l'éd. Allemande.

Malgré la livrée scientifique qu'ils donnent à leurs « affirmations », Lombroso et Nordau sont dominés, à un degré inouï, par une métaphysique mystique de Primitifs, qui les étouffe malgré eux; et qui, pour le premier, a repris la prédominance exclusive dans les derniers temps de sa vie. On tombe toujours du côté où l'on penche.

Je demande bien pardon à l'illustre Egyptologue Maspéro, de n'avoir pas encore publié le long texte du papyrus Ebers, dont il avait bien voulu me faire une traduction littérale et une savante glose. Il est dit, entre autres, en ce texte, qu'une certaine gomme qui découle d'un accacia, était un excellent remède contre la surdité, parcequ'elle avait la forme des oreilles d'âne. Les dieux bienfaisants mettaient, à cette époque, dans la nature, des objets destinés à lutter, par le bon génie qu'ils renferment, contre ces mauvais génies qui sont les maladies; et la providence avait donné à ces objets des formes caractéristiques, afin que l'homme pût les reconnaître et les utiliser. L'ancienne thérapeutique, avant Hippocrate, était dominée par ces idées; et les conceptions des hommes, en particulier celles de Lombroso et de Nordau, en sont encore foncièrement imprégnées aujourd'hui.

Ainsi donc, comme dans ces gommes en forme d'oreille d'âne, les irrégularités du corps décèlent, ou mieux, sont faites pour déceler, les irrégularités de l'âme. Mais alors, on se demande pourquoi Mr Nordau a pris la peine de constater le fait, si évident par lui même, que les attitudes philosophiques de James et de Bergson sont des réactions contre la science; avec cette nuance, que Mr Nordau aurait pu indiquer, que Mr Bergson au moins, est bien trop intelligent pour ne pas se moquer de ses naïfs admirateurs. En tout cas, la « reazione » est préférable à la « combinazione »; et la place de Mr Nordau, est mieux indiquée dans le groupe Bergsonien, que parmi la petite phalange de ses adversaires.

Je me suis fait souvent ces réflexions et d'autres semblables, en écoutant, devant le magnifique portrait de Michelange, aux Uffizi, de sombres nigauds dire : « mais il a une tête d'assasin ou de criminel. »

Les formes du crâne de Michelange ne sont pas très rares en Italie. Mais il avait certainement souffert, pendant la gestation, son crâne en portait les traces (voir p. 213) ; l'asymétrie devait être très sensible, surtout lorsque sa face, d'assez bonne heure semble-t-il, se fut amaigrie. Plusieurs médecins ont dit déjà, et cela semble très probable, que Michelange était rachitique ; ce qui ne l'a pas empêché de vivre jusqu'à 89 ans, et d'être l'un des plus magnifiques échantillons d'humanité que nous connaissions. En ce travail, je laisse intentionnellement de côté toute discussion anatomique, anthropologique et médicale et évite soigneusement tous les termes techniques.

Mr Liebreich conclut : « Il y a une forme ordinaire d'asymétrie de la face, que l'on trouve dans 97 % des cas. L'angle externe de l'arcade sourcilière est plus proéminent, à droite qu'à gauche. Le plan de l'orbite droite est dans le plan de la figure, celui de l'orbite gauche est en retrait. Il en est de même pour le maxillaire supérieur, mais à un moindre degré. Dans 3 % des cas, l'asymétrie est inverse. Le phénomène est spécial à l'homme ; il résulte de la station verticale et de la compression exercée sur le crâne et la face de l'enfant, par le détroit osseux du bassin de la mère, pendant la gestation. »

Dans le costume, Giovanni Bologna a suivi de très près celui du buste Lionardo, qu'il avait certainement sous les yeux, et qui était certainement identique à celui du buste de Rimini. Il a seulement augmenté le renversement des deux collets, celui de la chemise et celui du vêtement ; il les a rendus plus amples et peut-être plus élégants. Le premier bouton de la première série disparaît ainsi sous ce col plus vaste, le second bouton est conservé, dans sa

forme et sa position; mais la draperie surajoutée recouvre l'espace où se trouvaient les boutons de la seconde série. Giovanni Bologna a rendu plus souple, plus légère et un peu plus compliquée, cette vaste draperie pseudo-romaine, dont Vasari-Lorenzi avaient affublé le buste de la tombe et qu'il a suivie dans l'essentiel. Cette draperie, elle-même, semble avoir été une réminiscence, encore un peu amplifiée et compliquée, de celle dont Leone Leoni avait déjà affublé Michelange (voir Pl. IX, p. 73), dans sa médaille [1]). Le buste de la Casa Buonarroti est certainement fondu d'un seul morceau; et la couleur spéciale, beaucoup moins jaune, du bronze, diffère entièrement de celle du buste du Bargello. Elle doit être en rapport avec la qualité de bronze qu'avait adoptée Bologna, pour ses grands travaux.

Vers 1620, Michelange le Jeune fit placer dans la Galleria Buonarroti, qu'il avait créée au prix d'une dépense supérieure à 20.000 scudi, une statue assise de Michelange, que l'on attribue généralement, j'ignore, je dois l'avouer, sur quelles données, au médiocre sculpteur Antonio Novelli [2]). Michelange le Jeune, dans sa « Descrizione », in-

---

[1]) Dans un travail ultérieur nous discuterons d'une façon plus complète, la question, d'ailleurs secondaire, des draperies des bustes.

[2]) Le petit catalogue, sans valeur scientifique, de la Casa Buonarroti, attribue la statue assise à Antonio Novelli. Sur quoi repose cette tradition? Novelli est né en 1600 et mort en 1664, après avoir été, pendant quelques mois, Directeur de la Galleria. Le manuscrit de la « Descrizione » étant enfermé dans les arcanes inabordables de l'Archivio Buonarroti, je n'ai pu en prendre connaissance et savoir s'il est daté. La copie de la Marucelliana, de la main même de Gori, ne l'est pas. Le manuscrit de Gori présente la difficulté suivante: l'inscription qui se trouve sur la statue et qui porte la date 1620, est indiquée et non rapportée. Le manuscrit, sans donner à cette information la forme d'une note, dit que l'inscription fut placée en 1680; et Michelange le Jeune est mort en 1647. L'inscription se trouve-t-elle dans la « Descrizione », comme il semblerait, d'après la copie Gori; je ne sais. En tout cas, je le répète, la « Descrizione », qui indique la statue, ne mentionne

dique la statue, mais ne donne pas le nom de l'auteur. Sans doute, il n'avait pas reçu, de l'œuvre, une très heureuse impression. C'est, en effet, un ouvrage extrêmement faible, comme inspiration et comme exécution. Par le corps, caricature du Lorenzo de' Medici, au tombeau de San Lorenzo, dont la statue de la Casa Buonarroti répète l'attitude; par la tête, très rajeunie – Michelange semble avoir 45 à 50 ans –, caricature des bustes de Ricciarelli et de Giovanni Bologna; très inférieure encore, s'il est possible, au buste déjà si médiocre de Lorenzi, à Santa Croce. L'artiste, quel qu'il soit, a réalisé à sa manière un tour de force, en donnant un aspect insipide – pasada a l'agua tibia, comme disent les Espagnols – à la figure, si hautement personnelle et caractéristique, du grand sculpteur. Cette figure, certainement n'était pas belle, au sens vulgaire où les gens emploient d'ordinaire ce mot; mais elle était singulièrement puissante et expressive, si nous la jugeons par les deux seuls portraits vraiment authentiques que nous en possédions, parmi tant d'images vaines ou approximatives: la toile de Bugiardini, à la Casa Buonarroti et surtout la tavola de Iacopo del Conte, à la Sala dei Ritratti de la Galleria de Florence.

Le dessin au crayon rouge, n.° 2334 de la Collection des Dessins des Uffizi, copie exacte de cette statue, a été publié, en 1905, par Mr Steinmann [1]), qui l'attribue à Ricciarelli, mort déjà en 1566. Le point d'interrogation dont Mr Steinmann

---

pas l'auteur. La Galleria, ayant été créée entre 1617 et 1620, Novelli, qui, en 1620, avait vingt ans, n'en pourrait être que bien difficilement l'auteur. Mais la Descrizione est peut-être d'une époque postérieure. La copie de Gori paraît très soigneuse, et il est difficile de supposer qu'il ait négligé de transcrire le nom. La statue n'est pas signée, comme on me l'a dit à tort. Même en supposant qu'un document démontre l'attribution de la statue à Novelli, l'attribution du dessin n.° 2334, des Uffizi, resterait encore incertaine. Mais ce sont là beaucoup de mots pour peu de chose!

[1]) E. Steinmann, *Sixtine,* vol. II, p. 160, fig. 70, 1905.

accompagne cette attribution ultra-fantaisiste, uniquement fondée sur la parenté lointaine avec le type des bustes Ricciarelli, ne suffit pas à la rendre digne d'une discussion.

Mr Thode, qui trouve ce dessin « magnifique », l'attribue à un Florentin inconnu. Ce qui est surtout « magnifique », c'est qu'il indique le dessin et la statue en des chapitres différents, sans s'être aperçu, le moins du monde, de leur parenté intime, ou, pour mieux dire, de leur parfaite identité. S'ils l'avaient simplement entrevue, Mr Thode, non plus d'ailleurs que Mr Steinmann, n'auraient pas manqué de la signaler.

Ce dessin du Seicento, très mou, très médiocre, sommairement ombré et de façon presque enfantine, resté d'ailleurs inachevé, porte, en une écriture du XVIIe sc., l'attribution à Giovanni Bologna. L'extrême médiocrité du dessin, le caractère même de l'œuvre, rendent cette attribution, qui est la sœur jumelle de l'attribution de Mr Steinmann à Ricciarelli, sans doute fondée, de la même façon, sur la vague ressemblance de la tête avec le buste de Giovanni Bologna, dans la même maison, indigne elle aussi d'une discussion. L'éminent Directeur de la Collection des Disegni, Mr Nerino Ferri, qui apprécie à sa valeur cette œuvre, jugée par Mr Thode si excellente, a remplacé l'attribution à Giovanni Bologna par celle à Antonio Novelli. Je crois qu'on peut y ajouter, sans inconvénient, un point d'interrogation; elle est, en effet, elle aussi fondée uniquement sur la ressemblance avec la statue, qui n'est elle-même que par tradition attribuée à Antonio Novelli. Faut-il voir en ce dessin un projet de la statue? Fut-il exécuté d'après la sculpture et par qui? Ce sont là questions, on en conviendra, d'un bien médiocre intérêt.

Il existe plusieurs répliques immédiates, vraisemblablement fondues sur le même moule et à la même époque, du type Giovanni Bologna, à la Casa Buonarroti. Elles furent, suivant toute probabilité, exécutées à Florence, sous la direction de l'artiste, qui disposait d'énormes quantités de

bronze, et ne diffèrent entre elles que par un degré de limage et de ciselage plus ou moins avancé. Ce sont : outre le buste de la Casa Buonarroti, le buste de l'Accademia, à Florence; le buste de la Brera, à Milan; la tête d'Oxford; la tête du Capitole; le buste Piot, au Louvre; le buste de bronze de la Collection Bonnat, à Bayonne; le buste Piaud, s'il n'est pas le buste Bonnat, ce qu'il m'est impossible de savoir, parcequ'il n'a été ni décrit ni figuré; et enfin la tête très imparfaite du Castello Sforza. On peut également rattacher à cette famille, le buste de marbre de la Collection Bonnat, à Bayonne. Il existe enfin un autre buste de bronze, celui de la Collection André, reproduit ici d'après une photographie que m'a envoyée Mr Bertaux, Conservateur de ce Musée. On le trouvera, en mon tableau, indiqué aux trois places différentes qu'on peut hypothétiquement lui attribuer. L'ancienne gravure de ce buste montre bien qu'il est identique au buste de la Collection Beurdeley, qui passa ensuite dans la Collection Cottier.

Enfin, un dernier buste, celui de Mr Vr Liebermann, à Berlin, dont Mr Bode a bien voulu me faire parvenir la photographie, représente une forme tout à fait aberrante du type Giovanni Bologna, dont cependant il dérive certainement.

Résumons l'histoire des bustes dont il a été plus spécialement question jusqu'ici et étudions les autres avec quelque détail (voir le tableau à la fin du volume).

Les documents nous apprennent que Ricciarelli et ses garzoni ont exécuté trois bustes; deux pour Lionardo, un troisième pour son garzone, Diomede Leoni.

### Ier BUSTE DE LIONARDO

Il fut certainement rapporté, par Lionardo, à Florence. Il servit successivement de modèle au buste de Giov. Batt. Lorenzi, pour la tombe de Santa Croce; et, plus tard, au

modèle corrigé, embelli, rajeuni, de Giovanni Bologna. Lionardo, à qui il ne plaisait pas, s'en débarrassa, on ne sait ni quand ni comment. En 1620, lorsque la Galleria de la Casa Buonarroti fut créée par Michelange le Jeune, fils de Lionardo, ce buste ne se trouvait plus, probablement depuis longtemps déjà, à la Casa Buonarroti. On ne sait pas, de façon certaine, ce qu'il est devenu. Il est possible que ce soit le buste actuellement à la Collection André, autrefois à la Coll. Beurdeley, puis à la Coll. Cottier; mais c'est là une opinion assez peu probable. Une autre opinion, plus improbable encore, est que ce buste soit celui de Rimini.

### IIe Buste de Lionardo

(Pl. II, p. 25 et couverture)

Lionardo le donna, en 1566, à Antonio del Francese, le dernier domestique de Michelange; qui, lui-même, le donna à Guidobaldo II della Rovere, Duc d'Urbino. Il ne fut pas porté, comme on l'a généralement affirmé, par la Princesse Vittoria della Rovere, à Florence. Il semble certain que ce soit celui qui se trouve actuellement au Museo Civico de Rimini.

### Buste de Diomede Leoni

(Pl. III, p. 31)

Ce buste fut acheté, en 1590, à Siena, de l'eredità de Diomede Leoni, pour le compte des Medici. La comparaison avec le buste de Rimini, montre que le buste de Diomede Leoni est celui qui se trouve actuellement au Bargello.

### Buste du tombeau de S.ta Croce

(Pl. IV, p. 37)

Fut exécuté, entre 1568 et 1570, par le sculpteur Lorenzi, sous la direction de Vasari. Lorenzi s'inspira du buste de Lionardo, modifié par Vasari, suivant une direction conforme

à son image de Michelange, dans la gravure sur bois qui sert de frontispice à la *Vita* du grand artiste, publiée en 1568.

## TYPE DE GIOVANNI BOLOGNA

Giovanni Bologna est le créateur d'un type embelli et rajeuni, créé par lui, à l'instigation de Lionardo, qui trouvait le buste de Ricciarelli « troppo brutto, troppo vecchio ». Ce modèle fut moulé ou copié, dans tous les autres bustes qui suivent.

### Buste de la Casa Buonarroti

(Pl. V, p. 41)

Ce buste est l'exemplaire exécuté pour Lionardo par Giovanni Bologna. Il est identifié par la déclaration formelle de Michelange le Jeune, dans sa Descrizione della Galleria, de la Casa Buonarroti, rédigée peu après 1520.

### Buste de l'Accademia delle Belle Arti de Florence

C'est l'un des neuf exemplaires connus du type Giovanni Bologna. Je n'ai pu connaître sa provenance immédiate, qui n'a d'ailleurs qu'un médiocre intérêt. Il porte une draperie pseudo-romaine, du même type que celle du buste du Bargello, mais non identique; et aussi du même type que celle des bustes du Capitole et de la Brera. Je ne puis affirmer, de façon certaine, s'il a été fondu d'un seul jet, ou s'il est en deux morceaux.

### Buste de la Brera à Milan

La première indication de ce buste, à ma connaissance au moins, est due à Mr Bode [1]). « Ein dem Piotschen min-

---

[1]) W. Bode, Kunstkronik, vol. XIII, 1878, p. 753.

destens gleichwertigen Guss sich in der Brera zu Mailand befindet ». Tous les autres auteurs, sans aucune exception, qui se sont occupés des portraits de Michelange, sont muets au sujet de ce buste. Seul, Mr Carotti, dans son ouvrage, précédemment indiqué, sur la Collection Melzi, en fait mention, mais en le citant simplement. Mr Modigliani, sur la demande de Mr Ricci, m'en a communiqué une photographie qui, pour le moment, est inédite et que je publierai plus tard. Je n'ai aucun renseignement sur l'origine de ce buste; je ne sais quel est le degré du ciselage et du limage; s'il est en un ou deux morceaux. Le vêtement et la draperie ressemblent beaucoup à ceux (en marbre) du buste du Capitole et à ceux de l'Accademia et du Bargello, de Florence. Le gros bouton, sur l'épaule droite, très commun chez les bustes romains, ne se trouve sur aucun des autres bustes à draperie: Capitole, Bargello, Accademia, Casa Buonarroti, tombeau de S.ta Croce. La tête est inclinée sur la poitrine, exactement comme celle du buste de la Casa Buonarroti. La tête, la barbe et la moustache sont identiques à celles du buste de la casa Buonarroti.

## Tête d'Oxford

La première indication s'en trouve dans J. C. Robinson [1]), en 1870, qui la considère comme l'œuvre d'un grand sculpteur, et suggère qu'elle pourrait bien être de Ricciarelli. Fortnum la signale dans son I.er mém. (1875). Dans son II.e mém. (1876), Fortnum en donne les mesures. Ses considérations ont aujourd'hui perdu tout intérêt. D'après Fortnum, cette tête ne serait pas ciselée. Une bonne photographie, exécutée par Soame, de Londres, en a été publiée, en 1902, dans l'édition anglo-

[1]) J. C. Robinson, *Critical account of the drawings of Michelangelo and Rafaello in the University Galleries Oxford* (*Aujourd'hui Ashmodean Museum*). Oxford, 1870, p. 101, n.° 90.

americaine du Cortigiano, de Baldassare Castiglione [1]). Le texte qui l'accompagne, est d'un auteur ignorant et présomptueux. C'est, en effet, comme l'a dit Fortnum, une excellente cire, non retouchée. Ce n'est pas un buste, mais une tête, coupée à la naissance du cou.

Mr Thode, en 1908, consacre à la tête d'Oxford, sous le n.° VII, deux lignes dépourvues d'intérêt, qui témoignent uniquement de son peu de souci de recueillir des informations récentes, au sujet des bustes qu'il a étudiés. Il croit que la tête est encore aux University-Galleries – auxquelles l'offrit Woodburn –, qui n'existent plus depuis bien longtemps et qu'elle y est encore affublée de son buste de plâtre pseudo-antique. Il y a longtemps également que ce buste a été remplacé par un support de marbre, semblable à celui de la tête Piot, au Louvre; ainsi que me le communique le Prof. Bell, d'Oxford.

### Buste du Palais des Conservateurs au Capitole

Ce buste fut donné au Sénat Romain, par le célèbre antiquaire Romain Antonio Borioni, comme le dit l'« eruditissimo » abbate Ridolfino Venuti [2]), dans l' « Elogio » qui accompagne une bonne gravure, en contrepartie, du buste.

---

[1]) *The Book of the Courtier*, by Count Baldesar Castiglione (1528): translated from the italian and annotated by L. Eckstein Opdycke. London and New York, 1902. N'est pas à Florence; se trouve à la Bibl. Vitt. Emm., de Rome: segn. 215, 34, F. 8.

[2]) *Collectionea antiquitatum Romanarum quas centum tabulis aeneis incisas et a Rodulphino Venuti Academico etrusco Cortonensi notis illustratas exhibet Antonius Borioni*. Roma, 1736. Tav. CIII; *Elogium*, p. 72. L'éloge, d'un latin vulgaire et ampoulé, ainsi que l'inscription, sont reproduits dans la *Vie de Michelange*, par Condivi, édition Gori, Firenze, 1746: Préface, p. xx; et dans la réimpression de cette édition, dite Capurro, Pisa, 1823, qui fait partie de la *Collezione di ottimi scrittori Italiani in supplemento ai Classici Italiani*, vol. XXI. Il est fâcheux que, dans cette réimpression, on n'ait pas utilisé les notes

C'est la première indication concernant ce buste que nous connaissions. L'inscription, autrefois placée sous le buste, indiquait que Clement XII donna l'ordre, en 1730, de l'exposer au Palais des Conservateurs. Dans l' « Elogio », le nom de Ricciarelli n'est même pas prononcé. Suivant toute apparence, Venuti croit le buste exécuté par Michelange lui-même. Il dit que le buste fut donné par Michelange à quelqu'un de ses amis; et que la Divine Providence eut la bonne idée de le faire tomber entre les mains bienfaisantes de l'antiquaire Borioni.

Dans son édition des *Vite,* de Vasari, en 1760, Bottari [1]) dit, à propos de ce buste: « Questo è forse quello che fece Daniello, rammentato qui dal Vasari ». Il faut surtout voir dans cette phrase une réaction contre la théorie d'un autoritratto.

Titi, dans son *Guide de Rome,* en 1763 [2]), signale seulement, en le louant, mais sans aucun commentaire sur son origine et sa signification, le buste du Capitole.

Von Ramdohr [3]) le signale également.

En 1836, Pietro Righetti [4]), dans son grand ouvrage illustré sur le Capitole, figure le buste. Il s'exprime de la façon suivante, à son sujet: « La comune opinione porta che lo stesso Michelagnolo modellasse il ritratto suo e scolpisse il busto.... Questo ritratto è interamente somigliante all'altro, dipinto da se stesso, siccome è fama ed esistente nella Galleria Capitolina ». Righetti fait allusion à la tavola du Capitole, alors

préparées par Gori pour une nouvelle édition, qui se trouvent à la Bibl. Marucelliana : Filza A-2 ; et qui sont restées ignorées, jusqu'à leur publication partielle par Fanfani, en 1876.

[1]) Vasari, *Vite.* Ed. Bottari, vol. III, p. 294, note 1. Roma, 1760.

[2]) Pandolfo Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture, Architetture esposte al publico in Roma,* p. 476. 1763.

[3]) Fr. von Ramdohr, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeiten in Rom für Liebhaber des Schönen.* 1787.

[4]) Pietro Righetti, *Descrizione del Campidoglio,* p. 53, pl. CCXLVIII. Roma, 1836.

attribuée également à Michelange lui-même; mais que déjà les gens doués d'un peu plus de sens critique, ou même, plus simplement, de bon sens, attribuaient, suivant une tradition dont je n'ai pu encore contrôler les origines, et qui très probablement est exacte, à Marcello Venusti, disciple de Michelange. Enfin, Righetti trouve que le buste est « ancora assai conforme all'altro ritratto che si scorge nell'ambulacro presso la sagristia della chiesa de' S.S. XII Apostoli ». C'est là un bel exemple de suggestion, qui sera étudié plus loin, à l'occasion de ce monument (voir Pl. XII, p. 113).

L'année suivante, des auteurs aussi sérieux que Platner et Bunsen [1]), répètent encore, sans même la critiquer, l'attribution d'auto-ritratto. Les réserves de Bottari, marquées au coin du bon sens, sont oubliées. Les temps écoulés ne marquent pas toujours un progrès.

Gotti (1875) ne fait aucune allusion à ce buste.

Milanesi (1875, 81): « Tra i ritratti di rilievo in bronzo, uno che ha la Galleria del Campidoglio, celebratissimo, che alcuni, tanta è la sua bellezza, vogliono riconoscere per quel medesimo del Ricciarelli che ricorda il Vasari ». Malgré que Milanesi, comme il lui arrive parfois, ne cite pas sa source, on la reconnaît immédiatement; ce sont presque les paroles textuelles de Bottari. Le reste de son mémoire, au sujet des bustes, n'est qu'incertitude et confusion. Il n'en cite qu'un petit nombre; et même pas tous ceux que certainement il connaît.

Fortnum (I.er mém. 1875) rejette l'hypothèse d'un auto-ritratto et pense qu'il s'agit de l'œuvre de Ricciarelli. Du II.e mém. (1876), nous n'avons à retenir que cette appréciation exacte: « le buste est largement et rudement ciselé ».

Mr Thode (1908), n.o IV, pense que c'est l'exemplaire de Diomede Leoni. La seule raison de son affirmation est, évi-

---

[1]) Platner und Bunsen, *Beschreibung der Rom.* Vol. III. Partie I, p. 122. 1837.

demment, que le buste se trouve à Rome. Il ignore la publication de Müntz, en 1895, dans les Mémoires de l'Academie des Inscriptions (voir p. 16); et, par consequent, ne sait pas que le buste de Diomede Leoni fut acheté, à Siena, en 1590, de l'« eredità di Diomede », pour le compte des Medici.

La disposition du triple collet et du vêtement de dessous, avec son bouton unique, sont les mêmes qu'au buste du Bargello; avec beaucoup moins de netteté. Cette partie, mal venue à la fonte, n'a pas été ciselée. Le buste proprement dit est en marmo bigio, identique, sauf de très légers détails, à celui en bronze du Bargello.

Les têtes sont inclinées sur la poitrine de façons très différentes; ce qui, pour une certaine part au moins, provient de ce que le buste du Bargello appartient à la famille Ricciarelli, le buste du Capitole, à la famille Bologna. L'un des deux bustes (poitrine, draperie) a été certainement copié sur l'autre; lequel? C'est une question délicate et difficile à résoudre, d'ailleurs d'assez médiocre importance; mais cependant soluble, me semble-t-il et qui sera étudiée dans un autre ouvrage.

Il est possible et même assez probable, qu'il y ait eu autrefois, à Rome, d'autres bustes de la famille Giovanni Bologna; c'est sur un de ces bustes, nous le verrons plus loin (p. 83, sqq.), que fut copié le portrait de Michelange à la fresque de l'Assunta, de S.ta Trinità Dei Monti, attribué par Mr Steinmann à Ricciarelli lui-même, qui, en effet, est bien l'auteur de la fresque, mais non du portrait, repeint très postérieur.

### Buste Piot – Louvre

La première indication que nous connaissions, au sujet de ce buste – qu'il faut bien se garder de confondre avec le buste Piaud –, nous est fournie par Fortnum (IIe mém 1876),

où il dit que ce buste fut acheté par Piot, à Bologne. Fortnum regrette de ne pas l'avoir acquis pour son propre compte, pendant son séjour en Italie, en l'hiver 1875-76.

Piot exposa ce bronze, en 1878, à Paris, et lui consacra, lui-même, un article [1]) aussi enthousiaste que naïf. Il célèbre la beauté de son buste, qui est en effet une bonne cire, à peine ciselée et limée, si même elle l'est, moulée sur le type Giovanni Bologna, à la Casa Buonarroti. Bien entendu, de cela, Piot n'a pas le moindre soupçon.

Milanesi dit-il « a communiqué un document très court mais très explicite et qui ne laisse presque plus rien à désirer à ce sujet ». Il entend par là la lettre de donation d'Antonio del Francese à Guidobaldo, qui a été en réalité publiée par Gotti et que Piot arrange de la manière la plus fantastique. Faut-il le dire, Piot ne connaît pas les documents publiés par Daelli; et, ce qui est plus fort encore, ceux qu'a publiés Gotti. Il ignore ou feint d'ignorer l'existence des bustes de Ricciarelli. Il laisse supposer, sans oser le dire expressément, car vraiment il est trop mal à l'aise dans la question, que le buste serait de la main de Michelange lui-même; mais il affirme que Lionardo aurait ignoré son existence. Enfin, à travers maintes vicissitudes inconnues et après avoir servi de modèle à tous autres bustes, d'après lui, tous plus ou moins défigurés, il serait passé, des mains du Duc d'Urbino en celles de Piot.

Lorsque l'on vit, pendant des mois, dans ce dédale, où l'ignorance, l'erreur et le mensonge se cottoient et s'entremêlent constamment, on finit, et cela je pense ne surprendra aucun lecteur, par se trouver dans un état chronique d'irritation.

Dans son article sur cette exposition, Mr Bode apprécie

---

[1]) E. Piot, *La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro.* Gaz. des Beaux Arts, 1878, vol. XVIII, pp. 598-600, gravure du buste à la p. 596.

les bonnes qualités du buste; mais il dit que Piot l'attribue à un élève de Michelange, que Mr Bode non plus ne sait pas reconnaître. Mr Bode se trompe, Piot n'a rien dit de cela; et son silence est destiné justement à faire entendre que le buste peut être l'œuvre de Michelange. Mais la façon dont s'exprime Mr Bode, en ce court article, témoigne qu'il n'est pas très au courant, à cette époque, de la question des bustes. Il ne s'en était évidemment pas occupé; ceux qui l'avaient étudiée, la connaissaient il mieux?

L'étude de Mr Thode, en 1908, témoignera que la question est toujours restée au même point.

En 1881, Milanesi proteste contre la prétention de Piot de posséder le buste Antonio del Francese-Guidobaldo. Milanesi affirme que ce buste a été porté à Florence, par la Princesse Vittoria et que c'est celui du Bargello. Nous l'avons vu, la Princesse Vittoria n'a porté aucun buste à Florence; et le buste du Bargello est celui de Diomede Leoni.

Milanesi ignore, non seulement que le buste de Rimini est celui de Guidobaldo, mais même l'existence d'un buste de Michelange au Museo Civico de Rimini, qui n'est pourtant pas bien loin de Florence.

La vraie question, la différence de style des deux familles de bustes: Ricciarelli et Giovanni Bologna – et le buste Piot est un très bon représentant de cette dernière famille –, est aussi ignorée de Milanesi, en 1875 et 1881, qu'elle le sera de Mr Thode et de Mr Steinmann en 1908; et qu'elle l'est encore aujourd'hui.

Le cou n'a pas été coupé à la naissance, comme dans les bustes d'Oxford et du Castello Sforza. Le triple collet y figure, au dessus d'une étroite portion du thorax, et est tout à fait semblabe à celui du buste de la Casa Buonarroti. Le Buste Piot, qui se trouve actuellement au Louvre, est identique sauf peut-être de légères différences de limage et de ciselage, impossibles à apprécier d'après les seules photogra-

phies, au buste de bronze du Musée Bonnat, à Bayonne; qui lui-même n'est, suivant toute probabilité, autre chose que l'ancien buste Piaud.

### Buste Piaud-Bonnat?

(Pl. VI, p. 63)

Malgré l'assonance, il est bien certain qu'il existe un buste ayant appartenu à un collectionneur de ce nom; et si ce buste n'est pas le buste de bronze qui se trouve actuellement dans la Collection Bonnat, j'ignore ce qu'il est devenu. Je serais, dans ce cas, reconnaissant à ceux qui pourront me donner des informations à son sujet.

Dans un article publié en 1865 [1]) et spécialement consacré au buste de la collection Beurdeley, passé ensuite dans la collection Cottier et enfin dans la collection André, ce buste est ainsi indiqué: « C'est aussi un buste superbe que celui de Michelange. Une tête jetée sur le même moule a paru à la vente de Mr Piaud. »

Dans son bref article, déjà cité, consacré à cette Exposition, Mr Bode [2]), après avoir parlé du buste Piot, signale également un second buste de Michelange, de moins bonne qualité « Die Ausstellung (du Trocadéro) zeigt noch ein zweites Exemplar dieses Kopfes von geringerer Qualität. » Serait ce le buste Piaud, qui y aurait été exposé? Comme, dans l'un et dans l'autre article, nous n'avons ni représentation ni description de l'objet, nous nous trouvons en présence des deux hypothèses suivantes. Ou le buste Piaud est passé dans la collection Bonnat, ou bien il est momentanément égaré. Il ne saurait être aucun des autres bustes actuellement connus.

Le buste Piaud, étant signalé dans une vente antérieure

---

[1]) Paul Mantz, *Musée Rétrospectif. La Renaissance et les temps modernes.* Gazette des Beaux Arts, vol. XIX, p. 330, 1865.

[2]) Kunstkronik, vol. XIII , p. 753, 1878.

à 1865, ne peut être confondu avec le buste acheté par Piot, à Bologne, en 1875.

Au mois d'août dernier, sachant seulement l'existence, au Musée Bonnat de Bayonne, d'un buste de marbre dont il sera question plus loin, et qui avait été publié dans un ouvrage qui ne se trouve, ni à Florence, ni à Rome, j'écrivis au Directeur de ce Musée, lui demandant des renseignements concernant le buste de marbre. Très longtemps après, le Directeur me répondit, en se bornant à me donner, pour tout renseignement, l'adresse d'un photographe de Bayonne. C'est par ce photographe, et ainsi, grâce au plus grand des hasards, que j'ai appris l'existence d'un buste de bronze au Musée Bonnat. La photographie m'a montré que ce buste est identiquement semblable au buste Piot-Louvre.

Le buste Bonnat est il le buste Piaud? Cela me paraît très vraisemblable; mais le buste Piaud n'ayant jamais été décrit, ni surtout figuré, il est impossible de l'affirmer. En 1878, Mr Bode indique, à l'exposition du Trocadéro, un buste « de valeur inférieure » à celle du buste Piot. Sur les photographies, le buste Piot et le buste Bonnat me semblent identiques; mais il n'est pas non plus certain, bien que ce soit aussi très probable, que ce second buste soit le buste Piaud. Mantz, en 1865, dit que le buste Piaud est « jeté sur le même moule que le buste Beurdeley », devenu plus tard Cottier, puis André. Si cela était exact, le buste Piaud ne serait pas le buste Bonnat, qui est très différent du buste André. Mais Mantz a pu commettre une erreur. Je serais d'autant plus porté à le croire, qu'une erreur tout à fait identique a été commise par un critique aussi excellent que Mr Bertaux. Avant de m'envoyer la photographie du buste de Musée André, dont il est le Conservateur, Mr Bertaux m'avait assuré que le buste André, c'est à dire l'ex-buste Beurdeley, dont parlait Mantz, est identique avec le buste Piot-Louvre, lui même frère jumeau du buste Bonnat. Or, en étudiant le buste Beurdeley-Cottier-André, nous ver-

Pl. VI. — Buste Praud-Bonnat, à Bayonne.

rons que cela est tout à fait inexact. Mantz a donc très bien pu dire que le buste Beurdeley et le buste Piaud étaient « jetés sur le même moule », alors que ce n'était pas exact. Je puis, aujourd'hui, au premier coup d'œil, distinguer des nuances qui m'échappaient complètement, il y a seulement quelques mois; et l'erreur de Mantz, ainsi que celle de Mr Bertaux, serait tout à fait excusable.

### Tête du Castello Sforza à Milan
(Pl. VII, p. 67)

La tête de bronze du Castello Sforza, à Milan, provient de la collection faite, au début du XIXe siècle, par la peintre Giuseppe Bossi, de Milan. Comme pour la tête d'Oxford, le cou est coupé à sa naissance.

La première indication que je connaisse de ce buste, se trouve dans Fortnum (IIe Mém. 1876). Il n'a pu s'en procurer les mesures; mais, pour lui, ce buste est du même modèle que les autres. Mr Thode l'a signalé, en 1908, sans rien dire d'intéressant à son sujet. Cette tête n'a été ni ciselée ni limée. Les surfaces sont extrêmement irrégulières; mais, sans parler des cheveux, qui sont les mêmes exactement dans tous les bustes, la barbe, quoique médiocrement venue, classe ce buste, d'une façon absolument nette et certaine, dans la famille des bustes Giovanni Bologna.

J'ai montré à Mr Elmquist, dont j'ai déjà parlé, les diverses photographies. Tout en partageant, bien entendu, mon opinion, au sujet des familles en lesquelles, surtout d'après la barbe, mais aussi d'après le type général de la physionomie, j'ai divisé les bustes, et au sujet de la classe à laquelle celui-ci appartient, il serait disposé à y voir un prototype, une sorte d'essai imparfait, de la famille Bologna. Déjà Fortnum, mais d'une façon confuse et peu claire, semble trouver, dans certains caractères de cette tête, sinon la preuve, au moins l'indication que ces bustes furent exécutés

directement d'après un masque; et celui-ci serait alors le plus fidèle représentant du surmoulage du masque. Cette opinion nous semble inadmissible; nous l'avons déjà dit et nous y reviendrons. J'en appelle, moi-même, au jugement de Mr Elmquist, lorsqu'il aura en main tous les éléments d'information.

La théorie qu'il s'agisse ici du moulage d'un masque, a été soutenue par Mr Sartorio, dans un travail que nous retrouverons plus loin, à propos du faux masque de l'Accademia di San Luca. Mr Sartorio ne s'embarrasse pas un instant du fait qui, à lui seul, suffit à détruire sa double thèse, que les deux prétendus masques n'ont, l'un avec l'autre, aucun rapport ni ressemblance. Ce n'est pas, en réalité, une théorie, mais une affirmation purement gratuite.

Je crois qu'il s'agit, tout simplement, d'une mauvaise cire, mal coulée dans un mauvais moule de plâtre, du modèle Bologna. Les défauts sont si graves, qu'on n'aurait pu les dissimuler par le ciselage et le limage. Par exemple, la longue craquelure qui intéresse tout l'œil gauche, avec les paupières, ne saurait être dissimulée; et cette tête irréparable aurait été laissée telle quelle, alors qu'elle eût dû retourner à la fonte, comme les boutons de culotte de Peer Gynt. Il est possibile que ce soit un médiocre essai d'un garzone de Bologna; ou bien, ce qui me semble plus vraisemblable, l'opération aura pu être tentée plus tard, dans un autre atelier.

### Buste Beurdeley-Cottier-André
(Pl. VIII, p. 71)

Ce buste est indiqué, pour la première fois, en 1865, dans l'article de Paul Mantz cité plus haut, dénué aujourd'hui de tout intérêt; heureusement accompagné d'une représentation qui, hélas, n'est pas une photographie, mais une assez bonne gravure. Le buste avait été prêté à une exposition, par son propriétaire, Beurdeley.

En 1875, Gotti et Milanesi ignorent l'article et le buste.

(Phot. Brogi).

Pl. VII. – Tête de bronze du Castello Sforza, à Milan.

En 1881, Milanesi n'en parlera pas d'avantage, malgré les deux publications de Fortnum parues dans l'intervalle, où il est indiqué et décrit.

Dans son Ier mém. (1875), Fortnum indique seulement l'article de 1865, en attribuant à l'auteur, Paul Mantz, quelques affirmations qu'il n'a pas émises en réalité. Dans le IIe mémoire (1876), Fortnum le décrit de la façon suivante: « Le buste appartenant à Mr Cottier, de Paris, qui l'acheta de Mr Beurdeley, est une fonte moins réussie que la tête Piot. La tête est sur un demi-buste, de plus petite taille que les autres et en diffère par la draperie. Ce buste représente la partie supérieure d'une tunique, étroitement boutonnée jusqu'au col. Il a pu être légèrement retouché à la lime, mais non par une main artistique. »

Lorsque Mr Bertaux, Conservateur du Musée André, a bien voulu m'envoyer la photographie du buste qui se trouve à la collection André et qui, s'il est un buste nouveau, n'a encore été ni décrit ni figuré par personne, j'y ai reconnu immédiatement, en raison de sa tunique si caractéristique et semblable à celle du buste de Rimini, le buste figuré dans la gravure de 1865. Les seules indications que l'on trouve au Musée André sont les factures, que Mr Bertaux n'a pu encore dépouiller; mais la comparaison avec la gravure ne laisse prise à aucun doute. Le buste Beurdeley-Cottier est certainement devenu le buste André [1]).

Il m'est impossible, en raison de l'absence de description, de décider si c'est au buste Cottier ou au buste Piaud, ou à quelque autre buste alors exposé, que fait allusion Mr Bode, en 1878, dans son article cité de la Kunstkronik. Mr Thode, dans son travail de 1908, sous le n.° VIII, dit, à propos de ce buste Beurdeley-Cottier: « Kleinere Bronzebüste in der Sammlung Simon in Berlin. Sie kam aus dem Besitze des Mr Beurdelet (sic) (Gaz. d. B. A., 1865, XIX, 331, in die

---

[1]) Voir *nota bene* de la p. 109.

des Mr Maurice Cottier, dann nach Berlin. » Or, il n'existe aucun buste de Michelange, dans les deux collections Simon, de Berlin; j'en tiens l'assurance de Mr Bode lui-même, et de Mr Kern, assistant des Musées Impériaux de Berlin. De la collection Simon, me vient, par l'aimable entremise de Mr Bode, la photographie d'une plaquette ronde de bronze, qui est une très mauvaise copie, quant à la tête, mais une copie très fidèle, quant au buste et au vêtement, de la médaille Leone Leoni. On la trouve reproduite en ce travail, Pl. IX p. 73, d'après cette photographie communiquée par Mr Bode. Le buste Beurdeley-Cottier n'est pas, non plus, dans aucune autre collection de Berlin. A Berlin, n'existe, à la connaissance de Mr Bode, d'autre buste de Michelange que le buste Liebermann, que m'a également envoyé Mr Bode et qui est reproduit ici. S'il existait d'autres bustes de Michelange, à Berlin, Mr Bode, qui a eu l'extrême obligeance de s'occuper de la question pour moi, n'eût vraisemblablement pas manqué de me le faire savoir. De plus, la comparaison avec la gravure de la Gaz. des B. A. 1865, montre que certainement le buste Beurdeley-Cottier est devenu le buste André. Ce buste Beurdeley-Cottier-André, mesuré (n.° VI) par Fortnum, est sensiblement de même dimension que tous les autres; il n'est donc pas plus petit, comme le dit Mr Thode.

Cependant, chose admirable, Mr Thode (n.° VIII) décrit ce buste dans la collection Simon, où il ne se trouve pas (le même fait se reproduira plus tard, à propos du Palais Strozzi, où Mr Thode placera et décrira un portrait qui n'y existe plus depuis 1871): « Merkwurdige Unregelmässigkeiten in der Bildung des Schädels und einzelner Gesichtformen aufweisend, ist sie doch ungemein ausdrucksvoll. Der Kopf ist gesenkt, wie in entrückter Stimmung. Die Kleidung besteht in einem vorne geknöpften Rock mit Klappkragen. Nicht von der Hand Danieles, sondern von einem anderen Künstler. » Cette description peut se rapporter, de façon bien vague il est vrai, à la plaquette, en raison de ces irrégularités

Pl. VIII. – Buste de la Collection André, à Paris.

(Photographie inédite, communiquée par Mr Bertaux)

Pl. IX. - PLAQUETTE DE BRONZE
DE LA COLLECTION SIMON, à Berlin.

Médiocre replique de la médaille Leone Leoni ; elle semble avoir été contondue par Mr Thode avec le buste Beurdeley-Cottier, qu'il croit, en tout cas, dans la Collection Simon.

Pl. IX. – Plaquette de bronze de la Collection Simon, à Berlin.

(Photographie inédite communiquée par M. [illegible])

du crâne; mais, Mr Thode décrirait alors cette plaquette comme un buste et il ignorerait quelle est la copie de la médaille Leone Leoni. Dans l'article consacré à la médaille même, Mr Thode ne dit pas un mot de sa réplique, à la collection Simon. S'il s'agit du buste Beurdeley, pourquoi Mr Thode le place-t-il à la collection Simon? A propos du buste de marbre de la collection Bonnat – Mr Thode, comme d'ailleurs tout le monde, ignore la présence d'un buste de bronze dans cette collection –, Mr Thode, d'après la reproduction de Gonse, dira: (n.° X) « *Auch* ist der Kopf ganz in Vorderansicht (la plaquette Simon est un parfait profil). Die Draperie scheint nur aus dem XVIIe Jahrhundert zu stammen. Sie wurde nicht nach Danieles Werk, sondern nach der kleineren Simon'schen Bronze, n.° VIII, ausgefuhrt; wir finden dieselbe Unregelmässigkeit und den gleichen Rock. Der Künstler gehört dem Kreise der Schüler des Meisters an. » Nous reviendrons sur ce buste de marbre de la Coll. Bonnat, dont la tête ne présente pas du tout les irrégularités de la médaille Leoni et de la plaquette Simon, avec lesquelles, d'ailleurs, elle n'a rien à faire; admirons seulement, en passant, la science de Mr Thode, qui peut attribuer au cercle des élèves du Maitre, cet objet, tellement hypothétique, qu'il m'est absolument impossible de discerner de quoi il peut bien s'agir. Il n'existe rien, à Berlin, à ma connaissance, en tout cas à la collection Simon, qui y corresponde. Il est très vraisemblable, en effet, que la draperie du buste de marbre Bonnat soit du XVIIe siècle; mais, que pourrait elle avoir de commun alors, avec celle de la plaquette Simon, qui est la copie exacte de la draperie de la médaille Leoni.

J'ai exposé toutes les erreurs et confusions de Mr Thode; quant à en rechercher les causes et à en débrouiller la psychologie, je suis certain que Mr Thode, lui-même, serait impuissant à les retrouver. En prenant des informations plus précises Mr Thode aurait pu facilement éviter la plupart des erreurs dans lesquelles il est tombé.

Ce qui est infiniment plus intéressant, c'est la place que l'on peut assigner à ce buste, encore énigmatique, dans notre tableau des bustes. Les hypothèses qui lui sont possiblement applicables, sont au nombre de trois (voir le tableau).

Le buste André peut être l'un des deux bustes remis à Lionardo, celui qu'il porta à Florence, où certainement il ne se trouve plus; l'identité du thorax et la presque identité du vêtement avec ceux du buste Rimini plaideraient en faveur de cette supposition. L'aspect général de la physionomie et les proportions des parties de la face, l'inclinaison de la tête, les rapports de la barbe avec le triple collet, rappellent, de très près, le buste de Rimini et aussi le buste du Bargello. Le buste André est, très nettement, d'un type Ricciarellesque. Cependant, la barbe est absolument semblable à celle des bustes de Giovanni Bologna. Sauf cet unique caractère, le buste est apparenté, de bien plus près et sans comparaison, aux bustes Ricciarelli, qu'aux bustes Bologna. Que devient alors ce caractère dominateur de notre classification: la barbe, aux formes si distinctes, dans le buste de Rimini et le buste de la Casa Buonarroti? Doit-on supposer que Ricciarelli ait fait, pour Lionardo, deux modèles, l'un à barbe fortement bifide, tirebouchonnée, qui fut donné à Antonio et est venu à Rimini; et l'autre à barbe en éventail, qui serait le buste André.

Cette hypothèse, qui s'appuierait surtout sur la grande ressemblance de proportions et d'expression dans les bustes de Rimini et André est, à mon sens, infirmée, par la mauvaise qualité de la cire et les grosses défectuosités de la surface, que l'on n'a même pas tenté de corriger. En effet, le buste de Rimini, frère de celui du Bargello, est d'une qualité tellement supérieure à celle du buste André, qu'on comprend difficilement comment Lionardo aurait donné le premier au domestique et porté le second à Florence. Si cette première hyphotèse était cependant exacte, on s'expliquerait alors comment, dans son type de la Casa Buonarroti, Bo-

logna ait copié la barbe du précédent, au lieu de créer un modèle de barbe nouveau.

On peut aussi inverser les termes: supposer que le buste de Rimini soit le buste de Lionardo; le buste André, celui de Guidobaldo. Comme nous ne savons rien sur les péripéties subies par ces bustes, lorsqu'ils furent sortis du Palais d'Urbino et de la Casa Buonarroti, on ne peut affirmer que cela soit impossible; cependant, la présence à Rimini du buste Guidobaldo, est bien plus vraisemblable que celle du buste Lionardo.

Une autre hypothèse, peut être plus probable, consisterait à voir, en ce buste, un premier essai, imparfait, de Giovanni Bologna, dans lequel il aurait modifié la barbe calamistrée. Mais, Michelange n'étant pas suffisamment rajeuni et embelli, ce type aurait été abandonné.

Enfin, comme troisième hypothèse, de beaucoup, il est vrai, la moins vraisemblable, on pourrait supposer qu'il s'agisse d'une médiocre tentative postérieure, peut-être même indépendante de Bologna et de son atelier, dans laquelle on aurait essayé de combiner les deux types l'un avec l'autre.

J'ai représenté, en les accompagnant de points d'interrogation, ces trois hypothèses, dans mon tableau. Tous ceux qui ont quelque culture des sciences naturelles, et surtout ont étudié les systématisations spécifiques, seront frappés de l'analogie présentée par ce problème, avec les difficultés qui, à chaque instant, se posent au naturaliste, dans ses tentatives de classifications phylogénétiques.

## Buste de marbre Bonnat

Ce buste de marbre se trouve au Musée Bonnat, à Bayonne; il a été reproduit par Louis Gonse [1]). Je n'ai trouvé cet ouvrage, ni à Florence ni à Rome; et ne connais le

---

[1]) *Les chefs-d'œuvre des Musée de France,* vol. II, *Sculpture,* p. 98, 1904.

buste que par un calque, d'ailleurs très bon, qu'a bien voulu m'envoyer Mr Bertaux. Autant que je puisse en juger, d'après ces informations insuffisantes, ce buste me paraît être une réplique assez libre du type Bologna. J'ignore le texte que lui consacre Mr Gonse, qui ne doit pas avoir une bien grande importance. Nous avons déjà parlé de ce buste, à propos du buste précédent et indiqué les affirmations erronées de Mr Thode, qui le concernent. D'après le croquis de Mr Bertaux, le crâne ne présente aucune de ces irrégularités dont parle Mr Thode; il est semblable au crâne du buste de la Casa Buonarroti.

Si la qualité artistique de cette œuvre paraît assez bonne, sa valeur iconographique est certainement nulle.

### Buste Liebermann de Berlin

(Pl. X, p. 79)

Mr Bode a bien voulu m'envoyer la photographie d'un buste venu d'Italie, il y a vingt cinq ans environs, et qui se trouve à Berlin, chez Me veuve Liebermann. Ce buste est certainement un dérivé du type Giovanni Bologna. Mais un dérivé tellement aberrant, qu'il faut une grande dose de bonne volonté pour y reconnaître Michelange. Nous verrons des phénomènes tout à fait analogues se produire dans les portraits-peinture : toiles, tavole, fresques. Cependant, l'intention de représenter Michelange est encore certaine. Il n'en sera plus de même pour les prétendus portraits de San Giovanni Decollato et du relief de Pierino da Vinci, découverts par Mr Steinmann; ni pour le prétendu portrait de Michelange, par Raphael, découvert par Mr Rolfs, en une fresque du Vatican. Dans notre tableau, nous avons classé le buste Liebermann, comme une dérivation aberrante du type Giovanni Bologna.

Pl. X. – Buste Liebermann, Berlin.

(Photographie inédite communiquée par Mr Bode)

## Tête en marbre de la collection Melzi

La tête, en marbre, de la collection Melzi, à Bellagio, publiée par Mr G. Carotti [1]), avec deux excellentes reproductions, serait, d'après Mr Suida, nous dit Mr Thode, une œuvre de Guglielmo della Porta, élève, puis ennemi de Michelange. Si elle a des relations avec le buste de Ricciarelli, ces rapports sont bien lointains et peu sensibles; pour cette raison, nous ne la faisons pas figurer dans notre tableau des bustes dérivés des modèles de Ricciarelli ou de Bologna.

Si l'on compare cette image avec les deux portraits authentiques: de Bugiardini et de Iacopo del Conte, on peut dire qu'au point de vue de l'iconographie de Michelange, la tête Melzi est complétement dénuée de valeur et d'intérêt. Quant à l'attribution, il sera peut-être sage de mettre, au moins provisoirement, un simple point d'interrogation.

Il n'est pas impossible que cette attribution à Guglielmo della Porta dérive, dans l'esprit de Mr Suida, d'une ancienne attribution semblable, pour le buste du Capitole (voir p. 105) et qui ne mérite pas d'être relevée autrement.

## Relief de stuc de Ricciarelli a Sa Trinità dei Monti

Vers 1540 ou 1542, Ricciarelli avait déjà représenté Michelange, à la Cappella Orsini, de Santa Trinità dei Monti, dans un ou peut-être même deux reliefs de stuc, dont parle Vasari, à la Vita de Ricciarelli [2]). Ces reliefs, placés au des-

---

[1]) Giulio Carotti, *Capi d'arte appartenenti a S. E. la Duchessa Josephine Melzi d'Eril Barbo* (Villa Melzi, Bellagio, Lago di Como) *descritti dal Dr G. C.*, p. 104, 1901. Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Bergamo, Tirage a 250 ex.

[2]) Vasari, *Vita de Ricciarelli*, VII, 55. Il me paraît impossible de déterminer la date de l'exécution de ces reliefs, d'une façon moins ap-

sous de sa fameuse Déposition de Croix, où la main de Michelange est si apparente [1]), auraient présenté un certain intérêt; car, si ce n'étaient pas des portraits proprement dits, ils nous auraient au moins témoigné des tendances de Ricciarelli dans la construction du type de Michelange, bien des années avant l'exécution du buste. Malheureusement,

---

proximative. Vasari les décrit ainsi : « .... due storiette di stucco di bassorilievo, nelle quali volle (Daniello) mostrare, che essendo suoi amici Michelagnolo Buonarroti e Fra Bastiano del Piombo (l'opere dei quali andava imitando, ed osservando i precetti), se bene faceva adagio e con istento, nondimeno il suo imitare quei due uomini poteva bastare a difenderlo dai morsi degl'invidiosi e maligni, la male natura de' quali è forza, ancor che loro non paia, che si scuopra. In una, dico, di queste storiette fece molte figure di Satiri, che a una stadera pesano gambe, braccia ed altre membra di figure, per ridurre al netto quelle che sono a giusto peso e stanno bene e per dare le cattive a Michelagnolo e Fra Bastiano, che le vanno conferendo. Nell'altra è Michelagnolo che si guarda in uno specchio : di che il significato è chiarissimo. »

Dans une lettre à Bottari, Mariette écrit que, malgré l'affirmation de Titi (p. 378): « due storiette de Bassorilievo », il croit qu'il n'y a qu'un seul relief, qu'il a fait dessiner. Bottari lui répond qu'il n'y en a plus qu'un, en effet et que probablement il n'y en a jamais eu d'autre ; car la place symétrique qu'aurait pu occuper l'autre, est vide et lisse et ne porte plus aucune trace de relief. Cela ne prouve pas absolument que le premier relief, décrit par Vasari, n'ait jamais existé. Peut-être, cependant, Vasari décrit-il un dessin que lui montra Daniello, et qui ne fut jamais exécuté en relief. La lettre de Mariette à Bottari, est datée du 28 janvier 1764 (*Lettere sulla Pittura,* vol. IV, p. 381, lettre CCXXXVI, édition de 1764). La réponse de Bottari est la lettre CCXL. Bottari conseille à Mariette de garder précieusement son dessin, parce que de relief est devenu très indistinct. Malheureusement, ce dessin semble perdu ; en tout cas, il ne se trouve pas aux Uffizi, qui possèdent un petit nombre des dessins de la collection Mariette.

[1]) PANDOLFO TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture, Architetture esposte al Pubblico in Roma,* p. 375, 1763. « Si sospetta che Michelangelo ne abbia dato il pensiero e anche fatto il disegno ». C'est plus qu'un soupçon, c'est une certitude. Lanzi a également formulé très nettement la même opinion, qui est, je crois, acceptée par tout le monde.

ils ont depuis longtemps disparu; et le dessin de l'un d'eux, qu'avait fait prendre Mariette, ne sera vraisemblablement jamais retrouvé. Il est donc inutile d'en parler.

## Le portrait de Michelange a la fresque de l'Assunta
(Pl. XI, p. 85)

Dans la Cappella della Rovere, presque en face, à la même église, se trouve un portrait de Michelange, dans la fresque de l'Assunta, exécutée par Ricciarelli antérieurement à 1553. L'apôtre, à l'extrême droite de cette fresque, présente, à n'en pas douter, les traits de Michelange. Mr Steinmann, à qui revient, je crois, le mérite de cette découverte – et l'on peut s'étonner qu'un fait aussi évident ait pu rester aussi longtemps inobservé –, a publié ce particolare, en 1905 [1]. Mr Thode, suivant Mr Steinmann, a complaisamment disserté [2]) sur l'expression douloureuse de cette physionomie. Mr Steinmann, revenant sur la question, en 1908 [3]), insiste sur le grand intérêt présenté par un document, déjà publié, en 1881, par Bertolotti, qu'il rappelle, et qui témoigne, en effet, de façon certaine, que la fresque fut peinte antérieurement à 1553, c'est-à-dire une douzaine d'années avant la mort de Michelange et l'époque à laquelle fut exécuté le buste de bronze. En effet, il y a le plus grand intérêt, surtout en raison de la disparition du relief de stuc, à voir Ricciarelli s'essayer déjà dans la représentation de Michelange; et cette image, en raison de la valeur de Ricciarelli et de son intimité avec Michelange, présente une

---

1) E. Steinmann, *Sixtine,* vol. II, p. 527, fig. 230, 1905.

2) H. Thode, *Loc. cit.*, n.° XLIX, p. 551.

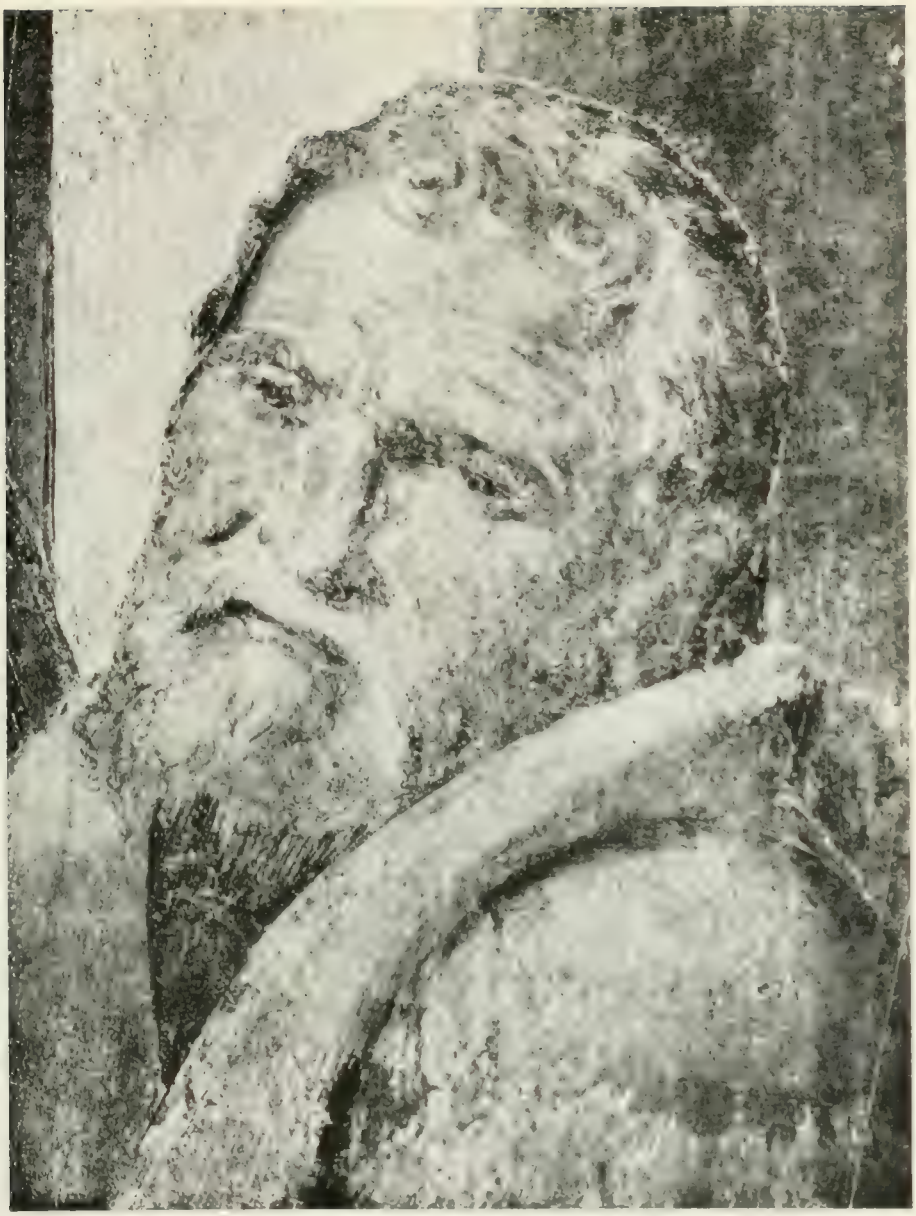
3) E. Steinmann (Monatshefte f. Kunstw., p. 40, note 3, 1908) a justement appelé l'attention sur ce fait. Mais c'est A. Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, et XVII*, vol. II, p. 293, 1881, qui, le premier, a publié le document qui en témoigne: Notaire Curzio, Saccoccia 1553.

extrême importance. Cependant, Vasari, qui a longuement parlé du relief de stuc de la Cappella Orsini, surtout d'ailleurs semble-t-il en raison de son importance anecdotique, et qui décrit aussi, en détail, la fresque de l'Assunta, jugée par lui, avec infiniment de raison, très médiocre [1]), surtout en comparaison de la Déposition qui lui fait presque face, est muet au sujet de ce portrait.

La fresque a beaucoup souffert et présente de nombreux et évidents repeints. Ce portrait de Michelange n'est, en réalité, qu'une copie d'un buste de la IIe famille, c'est-à-dire de Giovanni Bologna. La stylisation, typique pour le bronze, de la chevelure, qui est identique dans les bustes des deux familles, a été suivie rigoureusement; ce qui était hors de propos dans une peinture. Le traitement, également typique, de la barbe, pour les bustes de la IIe famille, est reproduit dans la fresque, avec une exactitude qui ne laisse, elle non plus, rien à désirer. Ce sont là des évidences, surtout celle de la chevelure, telles, dès la première inspection, pour quiconque est familier avec les détails des bustes de Ricciarelli-Bologna, qu'on se demande quel malin génie a pu les dissimuler si complètement à MMrs Steinmann et Thode;

---

[1]) Vasari, VII, 59, dit, à propos de cette fresque: « dalla signora Lucrezia della Rovere gli fu allogata una capella nella Trinità (3e chapelle à droite, à partir de la porte), dirimpetto a quella della signora Orsini nella quale etc.... Nella facciata dell'altare dipinse Daniello di sua mano la Nostra Donna che saglie i gradi del tempio; e nella principale, la medesima Vergine, che sopra molti bellissimi angeli in forma di putti saglie al cielo, ed i dodici apostoli a basso che stanno a vederla salire. E perchè il luogo non era capace di tante figure, ed egli desiderava di fare in ciò nuova invenzione, finse che l'altare di quella capella fusse il sepolcro, ed intorno misse gli apostoli, facendo loro posare i piedi in sul piano della capella, dove comincia l'altare: il quale modo di fare ad alcuni è piaciuto e ad altri, che sono la maggior e miglior parte, non punto. Ma con tutto che penasse Daniello quatordici anni (Vasari exagère beaucoup la durée de cet ouvrage) a condurre questa opera, non è però punto migliore della prima. »



(Phot. Anderson.)

PL. XI. – Fresque de l'Assunta, à Santa Trinità dei Monti, de Rome.

surtout depuis la publication du particolare. L'expression douloureuse, ajoutée par l'auteur du repeint à cette face, ne saurait égarer un seul instant. Ce repeint, d'époque certainement très tardive, fut exécuté lors d'une restauration de la fresque, dont j'ignore la date – vraisemblablement au XVIII sc. –, d'après un buste de Michelange, de la IIe famille, qui, suivant toute vraisemblance, est le buste même du Capitole. C'est, on le remarquera, le seul buste de Michelange dont nous possédions une connaissance directe, à Rome; ce qui ne prouve pas, naturellement, qu'il n'y en ait pas eu d'autres. Les trois épreuves de Ricciarelli en étaient parties de très bonne heure. La tête du Capitole, où elle est montée sur un buste de marmo bigio, à draperie du même type que celui du Bargello, fut, nous l'avons vu, donnée au Sénat Romain par le célèbre antiquaire Borioni, et installée, par ordre de Clément XII, en 1730. C'est à cette tête de bronze que, dans mon tableau, je rattache la fresque de l'Assunta à Santa Trinità de' Monti; et le repeint fut, assez vraisemblablement, exécuté lors d'une restauration postérieure à cette date de 1730.

La tête de cet apôtre ressemblait elle, primitivement, à Michelange? Retrouverait-on, sous le repeint, la trace d'un portrait antérieur, exécuté par Ricciarelli? Cela est possible; mais le fait est rendu bien improbable par le silence de Vasari.

## Valeur artistique du buste de Ricciarelli

L'œuvre, considérée exclusivement au point de vue artistique, est, à mon sens, très remarquable. Surtout dans son exemplaire non ciselé de Rimini, bien supérieur à son frère jumeau, trop ciselé, du Bargello et au buste André, si l'on accepte que ce dernier soit l'œuvre de Ricciarelli. De même, au point de vue artistique, le buste de Giovanni Bologna, à la casa Buonarroti, qui a conservé l'état de la cire, est,

lui aussi, un excellent travail. Je laisse aux hommes plus compétents que moi, le soin de décider, surtout, lorsque dans mon ouvrage définitif, je leur aurai fourni, sous une forme plus complète, tous les éléments d'information et de critique que nous possédons.

Pour la première fois, l'exemplaire de Rimini se trouve aujourd'hui soumis à la critique. Je crois que, même après cette étude sommaire, on ne saurait déjà plus conserver de doutes sur son origine et sa signification. Qu'il provienne d'Antonio ou de Lionardo, sa comparaison avec le buste Diomede Leoni, qui est au Bargello, nous permet d'affirmer qu'il est l'œuvre de Ricciarelli. L'excessive et déplaisante ciselure du buste du Bargello, l'inclinaison forcée et si peu naturelle de la tête sur cette immense poitrine, recouverte d'une lourde draperie pseudo-romaine, en font, au point de vue artistique, un médiocre objet de comparaison.

Le buste Beurdeley-Cottier-André, identique, comme inclinaison de tête et costume, au buste de Rimini, possédant la même expression de physionomie, si différente, pour quiconque s'habituera à critiquer et à discerner les deux familles de buste, de celle des bustes Bologna, reste pour moi énigmatique, malgré la barbe, et je n'ose me prononcer.

L'extrême défectuosité de la fonte fait hésiter à voir, dans cet exemplaire si inférieur aux deux autres, le buste destiné a Lionardo et qu'il avait rapporté à Florence. Mais, si le buste André appartient vraiment à la II^e famille, le buste de Lionardo doit alors être considéré comme égaré.

Tous ceux qui, parmi mes lecteurs, auront quelque teinte des sciences naturelles, seront certainement frappés des difficultés qui se posent, pour ce type de transition ou de régression; ce sont exactement les mêmes que rencontre le naturaliste, lorsqu'il cherche à établir le tableau phylogénétique des espèces d'un genre, et aussi des genres voisins, entre eux. Ce n'est pas surprenant; les objets, les lois qui régissent les rapports de ces objets, les méthodes pour les

étudier et établir leurs rapports et leur filiation, sont identiques. La Kunstwissenschaft est la plus jeune des filles posthumes de Lamarck et de Darwin.

Peut-être, les boucles des cheveux sont elles un peu trop nettes et schématiques, cependant Giovanni Bologna les a conservées et reproduites fidèlement. Il a trouvé que le traitement, la stylisation, convenaient au bronze; et il s'y entendait. Quant aux papillotes, aux tirebouchons de la barbe, ils méritaient vraiment de disparaître; et cependant, cette barbe bifide, de Ricciarelli (Rimini, Bargello), était bien plus proche de la réalité du modèle, que la noble barbe en éventail de Giovanni Bologna. Mais, si on laisse de côté ces détails, peut être un peu secondaires, il semble permis de croire, que ce modelé à la fois réaliste et délicat de la face, ce pauvre nez écrasé, ces pommettes saillantes, presque mongoloïdes, cette molle inclinaison de la tête (Rimini), si naturelle chez un vieillard de quatrevingt-neuf ans, exprimaient assez justement la structure ravagée de la face et la physionomie mélancolique de Michelange, vers la fin de sa longue et laborieuse existence. Michelange est mort à quatrevingt-neuf ans. Et cependant, il est bien probable, même en faisant abstractions de ces deux erreurs que nous y avons déjà relevées, d'une autre, plus importante, que nous y relèverons encore, que, malgré ses tendances nettement réalistes, cette image de Ricciarelli est encore rajeunie, flattée, embellie.

Ricciarelli est, on peut dire, ignoré comme bronzier; en dehors de ce buste de Michelange, on ne connaît, de lui, aucune autre œuvre de bronze, en dehors de ce fameux cheval qui devait porter, comme cavalier, le roi de France Henri II. L'amitié de Michelange le lui fit confier, à une heure déjà proche de leur fin commune, par la Reine de France, Catherine de' Medici, qui se servit, comme intermédiaire, de Roberto Strozzi déjà réconcilié avec ses féroces ennemis d'autrefois. Ricciarelli attendit la fonte du cheval

(1566), pour couler, en même temps, les trois bustes [1]); et l'artiste étant mort peu après, la statue du Roi de France ne sortit jamais de l'état de projet. Le cheval [2]) a depuis longtemps disparu, emporté dans la tourmente de la Révolution Française; mais le buste suffit, à lui seul, pour témoigner que, même comme bronzier, Ricciarelli fut un bon artiste.

La mémoire et les œuvres mêmes de Ricciarelli doivent une grande partie de leur éclat au reflet que projettent sur elles l'amitié, l'inspiration et parfois aussi la collaboration directe de Michelange. Au XVIII^e siècle, on voyait nettement, nous l'avons déjà dit, en son œuvre capitale, la Déposition de Croix de S.^ta Trinità dei Monti, les traces évidentes de la main de Michelange; et la critique moderne a confirmé pleinement ce jugement. En comparaison de cette œuvre, l'Assunta, dans laquelle Ricciarelli resta, semble-t-il, livré à lui-même, est d'une extrême faiblesse. On ne saurait déduire de cette bienveillante collaboration, qu'elle se soit continuée, même après la mort, dans le buste de bronze dont Ricciarelli – les documents le démontrent – exécuta lui-même la cire et la fonte. En effet, l'affirmation trop intéréssée du domestique Antonio, que le bronze serait « disegnato da lui (Michelange) proprio », est une fable, non seulement sans fondement, mais encore sans vraisemblance aucune, qui se place à côté de celle, également intéressée, de Wicar et de la sentence déclamatoire de Ingres, en faveur du portrait

---

[1]) Voir la lettre du 8 sept. 1565, p. 14.

[2]) Andrea Fulvio, *Opera delle antichità di Roma e degli edificii memorabili di questa,* tradotta di latino in lingua toscana per Paulo del Rosso, con le aggiunzioni e annotazioni di Girolamo Ferrucci, 3^a ed., p. 220. Roma, 1588; avec représentation du cheval, qui resta exposé, pendant de longues années, à Rome, au Palazzo Rucellai. Ricciarelli copia le cheval de Marc Aurèle; il releva seulement la patte de devant, du côte opposé. Les détails – dimensions, poids – furent fournis à l'annotateur, par Michele Alberti, l'un des garzoni de Ricciarelli.

Alquier, dans lequel Michelange se serait peint lui-même, en se plaçant devant un miroir. Les trois se valent, sinon par leurs motifs, au moins par leur signification ; et c'est encore celle du domestique qui mérite le plus d'indulgence.

Michelange n'a jamais eu le goût des portraits, même pour les autres ; il était encore bien moins disposé, vis à vis de lui-même, à se départir de cette attitude. Ce sont deux circonstances exceptionnelles, qui l'ont amené à se laisser peindre, par Bugiardini d'abord, ensuite par Iacopo del Conte. Il est vrai qu'il laissa exécuter sa médaille, à quatrevingt-cinq ans, par Leone Leoni ; et l'on ne voit pas bien quelle considération personnelle a pu l'ammener à cette concession. Il est probable qu'il céda aux instances, un peu intéressées, du grand médailleur Leone Leoni, qui dit lui même, dans une lettre à Michelange, de 1561, qu'il tire de cette œuvre répandue à profusion, honneur, considération et probablement aussi.... profit. Fut-ce, de la part de Leoni, un acte de reconnaissance, pour l'intervention de Michelange près du Pape Pie IV (Medici), qui lui donna la commission du tombeau de son frère, à Milan ; ou bien, au contraire, une flatterie (le portrait de la médaille est très manifestement rajeuni et flatté), dans le but de s'assurer la bienveillance de Michelange, pour se faire attribuer la commission ? On ne sait.

Si l'attribution du dessin du tombeau à Michelange, affirmée par Vasari, n'est pas certaine, certaine au moins est son intervention ; bien que le Pape Milanais ait fait, de lui-même, le meilleur accueil à Leone, qui venait pourtant d'assasiner, à Milan, Orazio, fils de Tiziano son ancien protecteur, par jalousie et aussi très probablement pour le voler. L'affirmation d'Antonio reste, en tout cas, plus qu'invraisemblable ; si cela eût été vrai, Vasari l'eût su ; et sa bienveillance pour Ricciarelli et surtout pour les garzoni de son atelier, Michele degli Alberti et Feliciano da San Vito, n'est pas telle [1])

---

[1]) Vasari, VII, 71, *Vita di Ricciarelli.*

qu'il se fût cru obligé, dans ses *Vite*, publiées après la mort de Ricciarelli, de passer le fait sous silence. Les anciennes attributions « auto-ritratto », pour les portraits de la Sala de'Ritratti, à Florence, et du Capitole, à Rome, ont toujours été considérées, même par les anciens critiques: Lanzi, von Ramdohr, Plattner et Bunsen, etc., comme des prétentions naïves, indignes d'une discussion; Bottari avait exclu, de façon formelle, la possibilité d'un auto-ritratto. Tels qu'ils sont, les bustes de Rimini, du Bargello – sans parler du buste André, trop hypothétique –, expriment, dans la fonte, l'exécution, l'inspiration, l'œuvre de Ricciarelli; et comme tels ils doivent être jugés.

L'œuvre doit être examinée en comparaison avec les autres portraits de bronze exécutés vers cette époque. Nous ferons cet examen dans un autre travail.

## Valeur iconographique du Buste Ricciarelli

Au point de vue de sa valeur iconographique, de sa ressemblance exacte avec Michelange, tel qu'il était en ses derniers jours, le buste de Ricciarelli présente deux erreurs essentielles, deux défauts vraiment capitaux: d'abord, le front n'est pas assez développé en hauteur, il s'en faut de beaucoup; ensuite, les formes et les dimensions des yeux et des orbites sont très loin de correspondre à la réalité. Cette double erreur modifie automatiquement toute l'architecture de la face et du crâne, leurs rapports relatifs; ce sont là les causes essentielles de cet excès de largeur de la face, qui, dans les buste de Rimini et du Bargello, beaucoup plus que dans le buste Giovanni Bologna, frappe au premier coup d'œil.

Sur quoi cette affirmation, formelle de ma part, est elle basée? Comment pouvons nous le savoir? Uniquement par la comparaison avec les deux seuls portraits posés – en dehors

de la médaille Leoni, du buste Ricciarelli et de la silhouette réaliste, mais un peu sommaire, de Francesco da Ollanda, d'ailleurs ombragée par l'immense chapeau, profondément enfoncé -: les deux peintures dont parle Vasari, celle de Bugiardini et celle de Iacopo del Conte.

Mais comment reconnaître, parmi tant de portraits qui revendiquent l'authenticité, l'œuvre originale de ces deux artistes. La question est, en effet, l'une des plus compliquées, en apparence du moins, qui se soient jamais posées à la critique; elle a été encore embrouillée, au delà de toute vraisemblance, par la légèreté des uns, les motifs intéressés des autres. Je la traiterai, au moins de façon sommaire et à ses points de vue essentiels, dans la seconde partie de ce travail.

Mais, je suis obligé de l'esquisser déjà, de la traiter pour ainsi dire par anticipation, parceque, parmi les prétendus portraits, il en est qui concordent mieux que d'autres avec l'interprétation erronée du portrait de Ricciarelli; et cela, parcequ'ils ont été eux-aussi déformés, à peu près dans le même sens et pour les mêmes motifs.

Les deux autres portraits dont l'authenticité n'est pas discutée, l'aquarelle de Francesco da Ollanda et la médaille de Leone Leoni, seront utilisés également, mais de façon subsidiaire, pour les motifs que nous indiquerons.

En raison de cette complication, de cette obscurité presque complète, qui enveloppe encore la question à l'heure actuelle, je dois recourir à un artifice de démonstration très usité dans les sciences mathématiques: supposer la question résolue. Mais la démonstration véritable qui, je crois, sera complète, ne tardera pas.

Les deux peintures, de Bugiardini et de Iacopo del Conte, se trouvent heureusement à Florence, dans la patrie de Michelange: le portrait de Bugiardini est conservé à la Casa Buonarroti; le portrait de Iacopo del Conte, à la Sala dei Ritratti de la Galleria des Uffizi. Le Bargello possède, en

outre, un des meilleurs exemplaires, en argent, de la médaille Leoni.

En sa description de la personne physique de Michelange, reproduite au début de ce travail, dans son texte original et dans la traduction, Condivi dit, qu'il avait les yeux petits. Dans le portrait au turban, de la Casa Buonarroti (Pl. XVIII, p. 195) aussi bien que dans son congénère du Louvre (Pl. XV, p. 183), où Michelange est représenté à l'âge d'environ quarante cinq à cinquante ans (l'inscription dit quarante deux), les yeux, de même que les orbites, sont petits et ronds. Mais Michelange, en ce portrait de Bugiardini, est encore jeune [1]). Si sa santé ne fut jamais brillante, bien qu'il ait atteint l'âge respectable de quatre vingt neuf ans, il est très vigoureux et ne présente encore aucun symptôme de décrépitude précoce. Le tissu adipeux est encore assez abondant pour atténuer, fondre en quelque sorte, les vallées et les bosses de son crâne exceptionnel et permettre à l'artiste de les indiquer simplement, avec une bienveillance qu'on ne saurait appeler un manque de sincérité. Le coussinet adipeux rétrobulbaire n'ayant pas encore été résorbé, les globes oculaires ne sont pas encore enfoncés, comme ils le seront plus tard; les rebords osseux des orbites n'ont pas pris encore leur netteté et surtout ne font pas saillie sous la peau amaigrie. Malgré la manifeste tendance sculpturale et michelangelesque du dessin, très correct, bien que très dur, recouvert d'un coloriage médiocre – la perspective est absolument exacte, et Mr Thode se trompe, lorsqu'il affirme que le dessin des orbites n'est pas juste –, la physionomie de Michelange est encore un peu flattée, en ce sens que les orbites sont moins rondes, plus

---

[1]) Un examen attentif du texte de Vasari, à la vie de Bugiardini, montrera que l'on n'est pas obligé de prendre à la lettre son affirmation que le portrait fut exécuté en 1531, Michelange ayant cinquante six ans; il a très bien pu et même a dû l'être, dix ou douze ans plus tôt, comme l'a très bien vu déjà Mr Thode.

allongées, qu'elles ne l'étaient réellement. Mais il y a déjà une différence énorme, et qui retentit sur toute l'architecture de la face, entre la forme de ces orbites et celle des orbites du buste Ricciarelli, où l'axe transversal, c'est à dire horizontal, et c'est là l'erreur vraiment capitale de Ricciarelli, est beaucoup trop allongé. Malgré ce turban d'étoffe, que les marmorari, à Florence et à Carrara, portent encore, l'hiver, pour se protéger contre le froid et la poussière du marbre, le front est aussi, et manifestement, beaucoup plus haut que dans le buste de Ricciarelli.

Lorsque Iacopo del Conte, à Rome, vers la fin de 1544 ou le début de 1545, exécuta le portrait destiné aux Strozzi, Michelange avait déjà soixante neuf à soixante dix ans. Le portrait de Francesco da Ollanda, exécuté avant la fin de 1542 [1]), c'est-à-dire deux ans auparavant, nous montre déjà la silhouette d'un vieillard bien affaissé. En 1544, il fit une très grave maladie et faillit mourir. Les soins dévoués de son ami Luigi del Riccio, qui lui fit quitter son campement du Macello de' Corvi, pour le confortable Palais Strozzi, où lui-même était employé de confiance à la Banque, l'arrachèrent avec peine à la mort. Quelques mois après, une terrible rechute menaça son existence, de nouveau; il retourna encore au Palais Strozzi.

Dans l'intervalle entre ces deux attaques, fut, nous le verrons, la démonstration en est presque certaine, exécuté le portrait de Iacopo del Conte. Plus de vingt ans se sont

---

[1]) D'ordinaire, on place ce portrait à une époque beaucoup plus tardive de la vie de Michelange; on est alors obligé, en raison de la certitude de la date du retour en Portugal de Francesco, et de l'impossibilité d'admettre un second voyage en Italie, de supposer l'envoi de l'aquarelle par quelque artiste familier de Michelange. Nous étudierons cette question dans le prochain volume; contentons nous de dire ici, que nous maintenons sans réserve la date 1542, Michelange ayant soixante sept ans. L'aquarelle est bien, en son entier, l'œuvre personnelle de Francesco da Ollanda, et a été exécutée à Rome, avec le terminus *ad quem* de 1542.

écoulés et Michelange n'est plus le même homme qu'à l'époque du portrait Bugiardini. Iacopo, un Florentin, élève de Andrea del Sarto, est aussi un artiste d'une qualité singulièrement différente; celui-là est portraitiste de profession, le plus réputé à Rome, pendant le Cinquecento. Il vient de peindre le Pape Paul III; et, jusqu'en 1580, exécutera les portraits des nombreux papes, des ambassadeurs, des grands seigneurs, des grandes dames de son temps les plus célèbres par leur beauté, notamment celui de Livia Colonna, « bellezza incomparabile », dit Vasari [1]). Le magnifique portrait della Sala dei Ritratti, à la Galleria de Florence (Pl. I et XIII), porte la marque frappante de son art et de sa sincérité. Mr Corrado Ricci, à qui revient le mérite d'avoir publié, en 1904, le vieux document de 1771 qui proclame, peut-on dire, son authenticité, a bien eu raison de le faire placer en frontispice de la traduction francaise de son Michelangelo; et c'est à lui que revient, en somme, la première réhabilitation de cette œuvre, dépréciée et calomniée par les dernières personnes qui eûssent dû le faire. Le Directeur de la Galleria de 1904, effaça le souvenir du geste plus inintelligent encore que méchant, des Directeurs de 1817 (voir IIe partie).

Quiconque aura scrupuleusement étudié l'architecture du visage et de la tête de Michelange, par la comparaison attentive de ses divers portraits – et c'est là l'unique manière de se faire une opinion –, notamment des portraits Bugiardini, Francesco da Ollanda, Leone Leoni, ne conservera aucun doute sur la sincérité et la valeur de cette œuvre capitale d'un peintre qui, je le répète, fut le plus grand portraitiste de Rome, au Cinquecento; et dont le nom, par un revirement qui n'est pas sans exemple, rarement peut-être à ce degré, est tombé dans une oubli complet.

Il existe deux faits parallèles, ceux-là absolument uni-

---

[1]) On trouve, à la page 132, les indications bibliographiques de Vasari et de Baglione pour Iacopo del Conte.

ques dans l'histoire de l'art et du portrait, et qui semblent prodigieux, lorsqu'il s'agit d'une personnalité comme celle de Michelange: les deux documents affirmant respectivement l'authenticité des portraits Bugiardini et del Conte, ont dormi, pendant des siècles, dans la poussière des archives et, de leur publication, lorsqu'enfin elle a été faite, personne ne s'est aperçu, personne n'en a tenu compte. On est porté à rapprocher ces faits de la falsification des œuvres poëtiques de Michelange – ce que Symonds a appelé la « comédie de Michelange » –, faite en 1623, par le Bisnipote, et que l'on réédite encore, de nos jours, sans obliger l'éditeur à écrire sur le livre: « faux intentionnel ».

Il n'y a que deux solutions possibles au problème: ou bien le portrait de la Sala dei Ritratti, de Iacopo del Conte, qui représente Michelange la tête nue, et nous permet ainsi d'examiner à loisir la forme de ce front bosselé et surélevé (j'évite intentionnellement, en ce travail, d'employer les termes plus techniques de l'anatomie et de l'anthropologie) est faux et incorrect; ou bien c'est celui de Ricciarelli. Et il ne s'agit pas d'une question d'approximation: les différences des axes, des diamètres et des proportions sont telles, que l'un des deux portraitistes a raison et l'autre tort. Ici, on ne saurait dire « in medio stat virtus ». La solution complète et définitive du problème, s'il intéresse les anthropologistes – et rappelons incidemment que les anthropologistes ont pu étudier le crâne de Raphael –, se trouve au tombeau de S.ta Croce, qui fut ouvert déjà deux fois, sans grande utilité. Une première fois, au cours du XVIII se., pour montrer aux Romains que le corps se trouvait bien à Florence, ce dont il n'y avait aucune raison sérieuse de douter; l'autre fois, il y a seulement quelques années, dans le but d'y glisser, pour un tête-à-tête éternel, près de l'artiste qui, de son vivant, n'avait pas temoigné grande sympathie à son sexe, une vieille dame, Rosina Vendramin, épouse en secondes noces du dernier des Buonarroti. Mais la comparaison avec les

trois portraits que j'ai cités, les seuls qui comptent, tous les autres étant absolument dénués de valeur iconographique, permet de l'affirmer, sans hésitation aucune, c'est Iacopo del Conte qui a raison. Et il a raison, non seulement pour la hauteur du front, la longueur de la face; mais aussi pour les orbites, que Michelange avait rondes, et pour les yeux, qu'il avait petits.

Mais cependant Ricciarelli était un bon artiste, il a longuement vécu dans l'intimité de Michelange, il l'assistait à l'heure de la mort; et, bien que le masque ait certainement disparu, il a très probablement pris un moulage de la face du cadavre. Tout cela est parfaitement exact, mais le portrait n'en est pas moins faux.

L'interprétation la plus probable, pour expliquer ce raccourcissement de l'axe vertical de la face et cet abaissement du front, me paraît être la suivante. Le premier maître de Ricciarelli fut Sodoma; et l'élève avait si bien adopté la manière du maître, qu'il n'est pas un critique au monde, qui, si elle n'était signée Ricciarelli, n'attribuerait à Sodoma cette œuvre de jeunesse, la « Giustizia » du Palazzo de' Priori, à Volterra. Et cette influence fut si tenace que, malgré sa longue collaboration avec le grand artiste Perino del Vaga, dont la personnalité s'imposait à sa nature un peu faible, dans la fresque de l'Assunta, exécutée par Ricciarelli entre 1550 e 1553, la tête du jeune apôtre, un peu à gauche du centre, vue de face, rappelle encore de façon frappante les types à faces arrondies, courtes et larges, du « peintre de la beauté ».

Mr Steinmann aurait eu mille fois raison d'insister sur la date de l'exécution de cette fresque, si le portrait de Michelange qui s'y trouve, pouvait être considéré comme une première tentative de représentation de Michelange, exécutée par Ricciarelli, une quinzaine d'années avant le buste. Malheureusement et il n'y a pas de doutes, ce portrait est un repeint, de plusieurs siècles postérieurs; et si la face est trapue,

exactement comme dans le buste de bronze de Michelange, c'est que le buste de bronze a été fidèlement copié.

Quant aux yeux et aux orbites, de forme ronde et typique, c'est dans le seul portrait Iacopo del Conte qu'on les trouve très exactement représentés. L'amaigrissement, on serait tenté de dire le décharnement du vieillard, dès 1544, fut la cause principale de cette véracité dans la représentation et explique en même temps les légères différences avec le portrait Bugiardini. La netteté des reliefs osseux s'imposait alors, de façon absolue, au dessinateur sincère qui, dans cette image, se refusait à faire œuvre de courtisan. Les portraits Francesco da Ollanda, Leone Leoni, sont des profils, ne permettant pas de se rendre un compte absolument exact des formes des cavités orbitaires.

Evidemment, suivant la conception conventionnelle de la beauté, les orbites et les yeux ronds ne sont pas faits, d'ordinaire, pour rendre une physionomie agréable à contempler. Aussi, semble t-il, que personne n'ait osé copier exactement le Mezzocchio de Iacopo del Conte, même Giorgio Ghisi (il Mantovano), qui pourtant s'en est le plus rapproché; et c'est cependant ce portrait qui fut le point de départ incontestable de tous les types dérivés, bien qu'il ait été enfermé très vite au Palais Strozzi, pour n'en sortir qu'en 1771 et venir à la Galleria. De très bonne heure, apparut le type embelli, peigné, rajeuni, pommadé, que l'on attribue, probablement avec raison, à Marcello Venusti; et dont l'original est, semble-t-il, la tavola du Palais des Conservateurs, au Capitole (Pl. XIV, p. 143), que Vasari pouvait déjà copier, dans sa fresque de la Cancelleria, en 1546. Le front de Marcello Venusti est moins haut que celui de Iacopo del Conte, l'axe vertical du visage, moins allongé; mais ce sont surtout les yeux en amendes, l'allongement de l'axe horizontal des orbites, qui révolutionnent complètement le type et la physionomie, l'architecture et l'expression. Ricciarelli a fait la même opération, mais avec moins d'adresse que Venusti; il

diminuera, beaucoup plus que lui, la hauteur du front, laissera sans doute à leur valeur les pommettes, dont Venusti avait atténué l'exubérance; et, de tout cela, résultera cette face, d'aspect un peu mongoloïde, du buste de Rimini, si différente de la face allongée que représente le portrait Iacopo del Conte. Giovanni Bologna qui, infinement plus que Ricciarelli, a le sens des formes décoratives, sveltes et élégantes, poussé même, en beaucoup de ses œuvres, jusqu'au maniérisme, corrigera ou plutôt modifiera, dans le buste de la Casa Buonarroti, avec beaucoup d'art et de tact, si l'on se place à son point de vue, le buste rapporté de Rome par Lionardo. Son œuvre, suivant les goûts, pourra plaire d'avantage; et, en effet, elle eut du succès, puisque tous les bustes connus en dérivent. Mais, au point de vue iconographique, elle est encore inférieure à celle de Ricciarelli.

## Le faux masque de l'Accademia di San Luca a Rome

J'ai fait allusion (pp. 34 et 66) à un prétendu masque de Michelange, qui aurait été pris sur le cadavre, et qui est conservé à l'Accademia di San Luca, de Rome. Il s'agit d'une tradition assez ancienne; mais celle qui attribue les Madones Bysantines à l'apôtre, médecin et peintre, qui est le patron de cette Institution illustre, est bien plus ancienne encore; et cependant, même parmi les membres de l'Accademia, elle compte, je suppose, un bien petit nombre de partisans.

La première indication de ce masque, que je relève, se trouve dans l'ouvrage trop peu connu de von Ramdohr [1]),

---

[1]) Fried. Wilh. Bas. von Ramdohr, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeiten in Rom, für Liebhaber des Schönen in der Kunst,* IIIe partie, p. 159, Leipsig, 1887. Cité par Mr Thode, avec l'indication fausse: IIe partie, p. 154. Cet ouvrage n'existe, ni à Florence, ni à Rome; Mr le Prof. Hülsen a bien voulu me communiquer l'exemplaire de sa bibliothèque.

en 1787; il indique simplement, à l'Accademia, un masque de Michelange, *en plâtre,* « eine Maske des Michaelangelo in *Gyps.* » Platner et Bunsen [1]), en 1837, dans le chapitre concernant l'Accademia di San Luca, n'ont pas cru devoir relever cette attribution, qui, même sans connaître un mot de la question, inquiète un peu déjà le seul bon sens. Cependant, le peintre A. Sartorio, dans son Guide de la Galleria di San Luca, publié à Rome, en 1911 [2]) à écrit ce qui suit. « La dernière gravure qui orne ce petit ouvrage est le précieux reste de Buonarroti. C'est le masque en plâtre qui fut pris sur son cadavre et auquel, probablement, Daniel da Volterra ouvrit les yeux et on ajouta la tête. On connaît deux reproductions de cette effigie, l'une est l'hermès de marbre, l'autre le bronze du XVI siècle du Château Sforza, à Milan. »

Il y aurait quelque cruauté et ce serait peine inutile, de discuter la question des bustes avec le très remarquable peintre Sartorio. Il ne dit rien de la question des bustes en général; on peut donc supposer qu'il la connaît à fond. Mais, la question des masques, il l'ignore absolument. Le buste ou plutôt l'hermès de plâtre de l'Accademia di San Luca – que Mr Sartorio appelle un hermès de marbre, après avoir dit, quelques lignes plus haut, qu'il est en plâtre – présente une tête identique, absolument, au buste de Rimini; avec cette seule différence, que les tortillons en tirebouchon de la barbe, bien que très nettement indiqués, sont mal venus, parceque le moulage est mauvais et que le plâtre a incomplètement rempli les creux de ce même moule, dans lequel a été coulée l'excellente cire de Rimini. Ce moule

---

[1]) Platner und Bunsen, *Beschreibung der Stadt Rom,* vol. III, Part. I, p. 262, 1837.

[2]) A. Sartorio, *Galleria di San Luca,* in Musei e Gallerie d'Italia, n. 9-10, Roma, Gaetano Garzoni Provenzani, 1911, p. xxxix-xl. Photographie à la page 124 de l'édition francaise.

était, lui-même, le moule de la creta de Ricciarelli. Jaurais eu quelque plaisir à reproduire ici, pour le lecteur, ce prétendu masque, afin de bien montrer, ce qui est une évidence, qu'il ne s'agit pas d'un masque, mais du moulage d'une œuvre très stylisée et stylisée pour le bronze. J'en avais demandé l'autorisation à l'Accademia de San Luca, ou plutôt j'avais demandé d'abord la communication d'une photographie. Mais, j'ai reçu, à la date du 2 août 1912, la lettre suivante, de Mr Tomassetti Secrétaire de l'Accademia di San Luca: « Le comunico che nel nostro archivio non è alcuna notizia relativa alla maschera di Michelangelo che l'Accademia possiede. Riguardo poi al modello o alla fotografia della maschera stessa che ella chiede, debbo parteciparle, con mio rincrescimento, che l'Accademia avendo iniziato la pubblicazione dei suoi atti e la illustrazione del suo materiale artistico e storico, ha stabilito di non concedere ad altri la riproduzione. » Mr Tomassetti négligeait de me dire, en cette lettre, que la photographie du faux masque était déjà publiée, depuis une année, dans le Guide de Mr Sartorio, ce qu'alors j'ignorais; et, de plus, que les clichés de cette publication étaient prêtés par la Direzione delle Belle Arti, dont ils sont la proprieté. C'est là une information fournie par le Guide lui-même. Mr Corrado Ricci ayant eu l'extrême obligeance de me communiquer immédiatement la photographie pour l'étude, je n'ai pas cru devoir insister pour la reproduction. Elle eut cependant présenté en ce travail quelque intérêt; mais les lecteurs que la question intéresse pourront, conformément aux désirs de l'Accademia, se procurer l'ouvrage édité par Gaetano Garzoni Provenzani, Roma, 1911.

J'avais l'intention de demander à Mr Sartorio: comment pouvez vous croire, qu'avec ces cheveux stylisés pour le bronze, cette arcade sourcilière tranchante, stylisée également pour le bronze – pour le marbre elle serait beaucoup trop âpre –, ce front beaucoup trop bas, cette barbe avec ses tirebouchons,

eux aussi nettement stylisés, ces yeux, ces orbites, si complètement différents de la réalité; comment pouvez vous croire que cette image, identique au buste de Rimini, puisse vraitement être un masque pris sur le cadavre. Renan disait: « lorsque je cause avec un interlocuteur dont l'opinion sur la question est, en général, d'autant plus arrêtée qu'il l'a moins étudiée, je suis toujours de son avis. » Aussi n'insisterai-je pas, auprès de Mr Sartorio. Quant à son opinion sur la tête de bronze du Castello Sforza, qui, lui, est nettement du type Giovanni Bologna et ne ressemble en aucune façon, surtout par la barbe, et aussi par toute la physionomie, au plâtre de l'Accademia, ce que nous avons déjà dit au sujet de cette tête, nous dispense également d'insister. Je me bornerai à répéter ceci: l'absolue différence entre le faux masque en plâtre de l'Accademia et la tête de bronze du Castello Sforza excluait déjà, complétement et à elle seule, l'hypotèse qu'il pût s'agir d'un masque, au moins dans les deux cas.

Sur quoi repose donc cette tradition d'un masque pris sur le cadavre, à l'Accademia di San Luca. Certainement sur rien du tout; c'est une affirmation aussi arbitraire que celle qui voit une image de Michelange dans la statue du médecin Eustachio, à S.S. XII Apostoli, et que nous allons étudier.

Dans son célèbre ouvrage « L'apostolat des Eglises de Gaule », Mgr Duchesne a démoli un grand nombre de traditions identiques. Suivant la mentalité qu'on y apporte, on dira du masque: c'est une sainte relique, ou bien une pieuse fraude. Mais la question relève alors de l'apologétique; la critique n'a rien à y voir.

Il est cependant très probable qu'un masque du visage de Michelange a été pris, à Rome, aussitôt après sa mort, à laquelle assistèrent Ricciarelli et son garzone Diomede Leoni. C'était une coutume, très fréquente à cette époque, de prendre le masque des morts; et Ricciarelli, soit avant, soit après l'arrivée de Lionardo à Rome, dût le prendre, dans

le but de s'en servir pour la creta. Déjà, se trouvant à Florence, lors de son voyage à Carrara, Ricciarelli fit, après avoir pris son masque, le buste d'un de ses élèves, qui venait de mourir; « ritraendolo ottimamente da una formata in sul morto », dit Vasari.

Il est infiniment problable que le masque pris sur le cadavre d'un homme depuis longtemps maladif, âgé de quatrevingt neuf ans, eût donné, s'il avait été simplement surmoulé, une image presque horrible. Ricciarelli, non seulement, l'engraissa, mais en prit aussi à son aise avec l'architecture squelettique. Il s'agit donc, dans cette pièce de l'Accademia de San Luca, d'un surmoulage de la creta de Ricciarelli ou de l'un des trois buste dérivés; c'est là tout son intérêt. Les bustes n'étant pas perdus, il est minime. Cette légende de l'Accademia s'est certainement fondée, puis accréditée, sur une pure fantaisie, dont probablement la légende similaire, de Florence, que Fortnum y trouva encore vivante, en 1875, n'est qu'un doublet, l'ombre d'une ombre: telle est la conclusion. Il est temps, pour l'Accademia de San Luca, de renoncer à cette prétention de posséder le masque de Michelange; de même qu'il est temps d'enlever, au Bargello, l'attribution à Michelange, du masque grimaçant que tout le monde sait être une œuvre maniérée et assez misérable du XVIII siècle. Il semble que la mémoire d'un pareil homme mérite d'être respectée; et l'unique hommage que l'on doive aux morts, est la vérité.

On me dit qu'il existe, à Munich, un prétendu masque de Michelange; les résultats de Rome ne m'ont pas donné le goût de pousser mes investigations de ce côté.

## Historique de la question des bustes

Voici en quel état je laisse la question des bustes. Je dois, maintenant que l'on sait, à peu près, de quelle façon elle se présente, faire un rapide résumé historique des efforts

qui ont été tentés, antérieurement; ils ne sont, ni bien nombreux, ni bien importants.

Dans son Ier mémoire (1875), l'Anglais Fortnum connaît sept bustes:

I. Le buste du Capitole, que l'on attribua, dit-il, d'abord à Michelange lui-même, puis, paraît-il, à Guglielmo della Porta. C'est peut-être là, avons nous dit, l'origine de l'attribution un peu hasardée, à cet artiste, de la tête Melzi, par Mr Suida. Fortnum incline à croire, sans doute parce que le buste est à Rome, que c'est celui de Ricciarelli.

II. Le buste d'Oxford, qu'il croit une réplique du précédent.

III. Le buste de la Casa Buonarroti, dont il critique l'attribution, par suite d'une tradition qu'il croit sans fondement, à Bologna. Il pourrait aussi bien provenir, dit Fortnum, d'un moulage du buste de Santa Croce ou de celui du Capitole.

IV. Le buste du Bargello qui, paraît-il, à ce moment était encore attribué à Giovanni Bologna; probablement par sympathie avec celui de la Casa Buonarroti, dont l'attribution à Bologna, par Michelange le Jeune, dans sa Descrizione, avait dû être répandue, vers le milieu du XVIIIe se., par Gori. Fortnum croit que c'est un surmoulage de celui du Capitole.

V. Le Buste Beurdeley, qu'il croit semblable à celui de Giovanni Bologna, à la Casa Buonarroti.

VI. Un buste de bronze de la Collection Piaud, vendu a Paris; dont il ne dit rien de plus.

VII. Le buste de Lorenzi, à Santa Croce, qui, d'après Vasari et d'autres auteurs, aurait été exécuté d'après un masque pris après la mort, à Florence. Fortnum cite même le texte en italien. Vasari, ni aucune autorité sérieuse n'ont jamais dit un mot de cela.

En somme, sauf l'exception du buste de Santa Croce, Fortnum croit que les six autres proviennent du moulage du buste de Ricciarelli, qui serait le buste du Capitole.

Fortnum ne connaît pas encore les travaux de Gotti et Milanesi, qui furent publiés la même année. Mais il ignore également les documents Daelli, publiés en 1865; et dont les originaux se trouvaient, depuis près de dix ans, au British Museum.

Milanesi, dans son mémoire de 1875, dit que, d'après les documents, Ricciarelli fit trois bustes, deux pour Lionardo et un pour lui; et que ses garzoni, après sa mort, en firent un quatrième pour Diomede Leoni. Tout cela il l'a rêvé; les documents ne parlent ni d'un buste gardé par Ricciarelli, ni d'un quatrième buste pour Leoni. On doit croire qu'un de ces bustes soit celui de la Casa Buonarroti, attribué avec peu de fondement à Giovanni Bologna. On ignore où sont les autres. Cependant il signale celui du Capitole « que quelques-uns, tant est grande sa beauté, veulent de Ricciarelli »; et le « non moins beau buste du Bargello », que Milanesi affirme, à tort, provenir d'Urbino. Dans sa réédition de 1881, Milanesi, qui connaîtra alors le I^er^ mém. de Fortnum, mais non le II^e^, pourtant publié en 1876, ne fera qu'une seule addition, concernant le buste Piot et aucune modification. Nous avons déjà signalé l'étrange parti pris de Milanesi et de Gotti, de ne pas citer les documents Daelli.

En 1876, Fortnum publie son II^e^ mém. Il persiste à ignorer les documents publiés par Daelli. Il croit que tous les bustes proviennent de l'atelier de Ricciarelli, exécutés par les garzoni, sur le modèle du maître, après sa mort. Les mensurations prises sur sept bustes: Capitole, Casa Buonarroti, Bargello, Accademia de Florence, Piot, Beurdeley-Cottier, Oxford – il n'a pu se procurer les mesures du buste du Castello Sforza –, confirment sa thèse de l'unité d'origine. Fortnum croit que les bustes furent faits d'après un masque pris après la mort. Bien entendu, il accepte la provenance d'Urbino, pour le buste du Bargello. Il suppose que les têtes Piot et d'Oxford, d'après leur excellence, doivent être sorties de la main même de Ricciarelli. Il va sans dire, qu'il n'a

fait aucune recherche d'archives. Il croit que Diomede Leoni est le fils de Leone Leoni. Mais, peut-on demander à cet étranger, qui n'est venu qu'en passant, en Italie et à Florence, d'en savoir plus long que les Directeurs de l'Archivio di Stato et de la Galleria. L'erreur principale de Fortnum est de ne pas avoir reconnu deux types. Peut-être, s'il avait connu le buste de Rimini et l'attribution à Bologna, de Michelange le Jeune, dans la Descrizione, pour le buste de la Casa Buonarroti, serait il arrivé à reconnaître les deux types: Ricciarelli et Bologna; si semblables en apparence, pour qui regarde rapidement et superficiellement, si profondément distincts, pour qui compare attentivement et scientifiquement.

Tel qu'il est, avec son ignorance personnelle complète des documents et du buste essentiel de Rimini, qui a été, pour moi, avec le document – publié par Müntz – de l'achat par les Medici, en 1590, du buste Diomede Leoni, la clé de toute la question, le travail de Fortnum représente le seul essai sincère et sérieux de critique. Il est surprenant, qu'en 1881, Milanesi – qui avait conversé avec Fortnum, à Florence, en 1876 –, ignore ce travail; ou au moins n'en tient aucun compte et ne le cite même pas en bibliographie. Le second mémoire de Fortnum ne se trouve d'ailleurs en aucune bibliothèque de Florence; par contre il figure dans la Bibliothèque Milanesi, à Siena.

En 1902, Mr Thode [1]), dans les « Annalen » de la vie de Michelange, cite, en les analysant, les documents Daelli et les intercale chronologiquement entre les documents Gotti. Cet acte seul, pourtant assez simple, représentait déjà un très grand progrès; car, par leur silence, Gotti et Milanesi avaient manifestement prétendu sceller l'autografia Daelli dans le tombeau de l'oubli. Cette publication de Thode

---

[1]) H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, vol. I, p. 483, 1902.

éclaire d'un jour définitif l'histoire des trois bustes de Ricciarelli; mais, à cette époque, Mr Thode n'a pas poussé plus loin l'étude de la question du bustes.

Dans son travail de 1908 [1]), Mr Thode rapporte à nouveau les documents; il connaît les pubblications de Mr Gronau, de Mrs Steinmann et Pogatscher; mais, malheureusement, il ignore la « Descrizione » de Michelange le Jeune, la publication de Müntz et l'existence du buste de Rimini. De là vient que son analyse et sa critique ne dépassent pas le niveau où l'a laissé Fortnum, dont il accepte, en somme, les conclusions, sans avoir même tenté de les passer sérieusement au crible; ce qui aurait été pourtant facile, sur le terrain unique des faits alors connus.

Pour lui, le buste du Bargello est celui d'Urbino; le doute qu'à jeté sur cette question Mr Gronau, ne l'a pas ému. Le buste de l'Accademia pourrait être le second exemplaire de Leonardo. C'est par erreur que le buste de la Casa Buonarroti est attribué à Giovanni Bologna. Ignorant l'achat, en 1590, du buste de Diomede Leoni, il le reconnaît dans celui du Capitole. Mr Thode ne se prononce pas nettement sur la question du masque, point de départ des bustes Ricciarelli; tout en reconnaissant que plusieurs têtes semblent bien avoir été exécutées d'après le vivant. Il cite, sans critiques, les bustes Piot, Castello Sforza, Oxford, le Masque de l'Accademia de San Luca; fait une lourde confusion au sujet du buste Beurdeley et de la plaquette de la Coll. Simon. Mr Thode croit, très justement, que le buste de la tombe n'a pas été exécuté d'après un masque, mais d'après un des exemplaires de Leonardo. Il cite le buste de marbre Bonnat; mais ignore le buste de bronze de cette collection. Il connaît la tête Melzi et la statue assise de la Casa Buonarroti; mais il ignore

---

[1]) H. Thode, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke*, vol. II, p. 533, 1908. C'est le vol. V de son Michelangelo; le volume III n'est pas encore publié.

que le dessin au crayon rouge des Uffizi est identique avec cette statue. Enfin, Mr Thode, qui n'a pas connu le buste de Rimini, conclut, avec Fortnum, que tous les bustes dérivent du modèle de Ricciarelli. Mr Thode, qui décrit complaisamment l'expression douloureuse du portrait de Michelange, à la fresque de S.a Trinità dei Monti, n'a pas le moindre soupçon que Ricciarelli n'y ait rien à faire, et qu'il s'agisse d'un repeint très postérieur, copié sur un buste de bronze, qui n'est pas même de Ricciarelli, mais de Bologna.

Le travail de Mr Thode ne diffère, par aucun trait essentiel, seulement par quelques détails, quelques vérités et beaucoup d'erreurs, de celui de Fortnum, qu'il a suivi et dont il accepte les conclusions.

Je n'insisterai pas sur les différences profondes qui séparent mon travail de ceux de mes prédécesseurs. Je laisse à ceux qui voudront bien reprendre la question, le soin de dire quels progrès il représente et quel crédit il faut attribuer à mes hypothèses et à mes conclusions.

---

*Nota bene.* – Au dernier moment, convaincu par les raisons que je lui ai fournies et les observations personelles qu'il a faites, Mr Bertaux me communique cette note : « il n'y a pas de doute : le buste Beurdeley-Cottier est bien le buste André. » La solution de cette question était d'ailleurs évidente (voir p. 69).

# LA STATUE
# DU PRÉTENDU TOMBEAU DE MICHELANGE
## A S.S. XII APOSTOLI DE ROME

(Pl. XII, p. 113)

---

Comment se fit-il, qu'un beau matin, au début du XIX^e siècle, à Rome, le jeune signor Francesco Giangiacomo, professore e precettore del disegno nell'apostolico Ospizio di Santo Michele a Ripa Grande, se réveilla conscient d'avoir fait une grande découverte : celle d'une statue ignorée de Michelange, sur un tombeau du cloître de la Vénérable Basilique de S.S. XII Apostoli.

Disons le de suite, c'est là un de ces faits d'auto-suggestion, beaucoup plus nombreux qu'on ne l'imagine dans la style-critique, même contemporaine, et qui relèvent surtout du pathologiste et du psychiâtre. Qu'on regarde, même seulement du coin de l'œil, la photographie du prétendu tombeau de Michelange; on ne trouvera pas, entre cette statue et les portraits de Michelange, je ne dirai pas de la ressemblance, mais même l'analogie la plus lointaine et la plus vague. Les deux images n'ont, comme traits communs, qu'une tête, une longue barbe, une bouche, un nez et des yeux. Le jeune Giangiacomo, comme tant de littérateurs et d'artistes, lorsqu'ils veulent se mêler de faire de la critique, fut

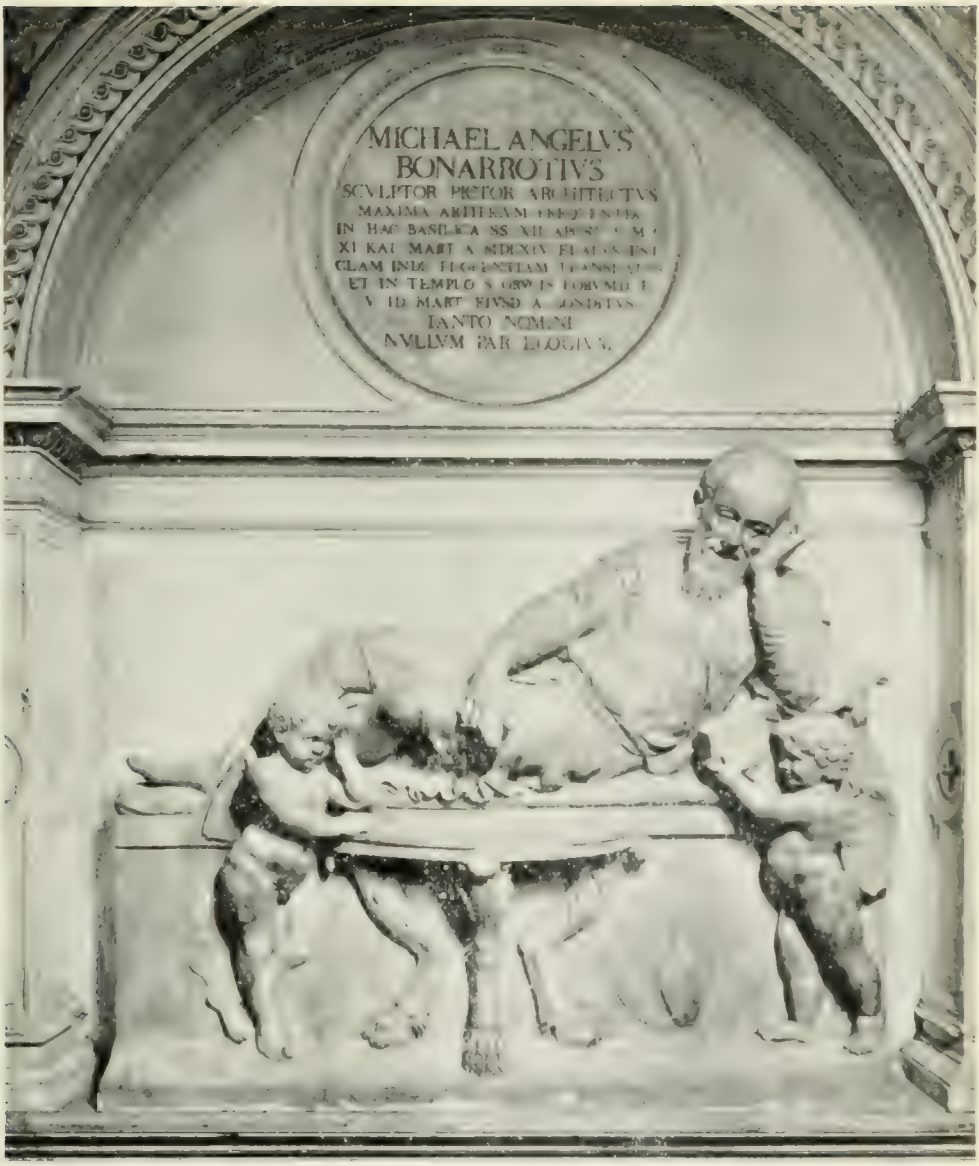
victime de sa croyance en son inspiration. C'est un cas tout à fait semblable à celui des femmes napolitaines, qui voient couler les larmes des yeux des Madones douloureuses; et nous retrouverons, sur notre chemin, deux autres faits identiques: la découverte d'un portrait de Michelange, par Mr Steinmann, à la fresque de San Giovanni Decollato, peinte par Iacopo del Conte et la découverte, par Mr Rolfs, d'un autre portrait du grand artiste, en une fresque de Raphaël, au Vatican. Lorsqu'on éprouvera le besoin de faire la critique de la critique et lorsque les psychiâtres s'intéresseront un peu plus à l'art, on sera surpris de voir la quantité de jugements du même genre que l'on rencontre dans la critique contemporaine. Leur facteur essentiel est la vanité, opérant sur des données vagues, en des esprits peu réfléchis; ce fut le cas de Giangiacomo, qui communiqua subito sa découverte à son maître Wicar. Celui-là n'était ni un quidam, ni un nigaud, mais un peintre-graveur, élève de David, très distingué, presque éminent. Wicar cependant accepta, lui aussi, la suggestion avec enthousiasme; et en tira parti, pour faire une réclame au prétendu auto-ritratto de Michelange que possédait son ami Alquier, successivement Ambassadeur de France, à Naples, à Rome et à Madrid.

Voici comment, d'après de Romanis [1]) se serait exprimé Wicar: « Riscontrò il Vicar che quella statua giacente avea tutta la fisonomia del Buonarroti, e specialmente avere il naso ammaccato [2]) di quel pugno famoso che gli dette il Torrigiani sul viso, come dice la storia, e come attestano gli altri monumenti, *anzi rivide in essa quasi entro uno specchio*

---

[1]) F. de Romanis, *Alcune memorie di Michelangiolo Buonarroti. Per le nozze di Clemente Cardinali con Anna Bovi.* Roma nella stamperia de' Romanis, 20 pages, X juin 1823. Cette brochure n'est pas rare, comme on l'a prétendu à tort; mais le nom de Romanis ne figurant pas sur la page de garde, on doit la chercher, dans les bibliothèques italiennes, à « Memorie ».

[2]) Voir *nota bene* à la fin de ce chapitre.




(Phot. Anderson)

Pl. XII. – Statue du Tombeau de S.S. XII Apostoli, à Rome.

*la rarissima imagine che Michelagnolo dipinse, in una tavola che fu comperata in Napoli, del cavaliere Alquier gentiluomo francese....* » [1]).

Mais, il nous faut poursuivre cette citation de Romanis – elle est trop typique –, au risque d'être accusé de cruauté; Pietro Aretino, qui s'y connaissait en ces matières, n'a-t-il pas dit: « Qu'elle est la meilleure manière de dire du mal de son prochain?... Dire la vérité! Dire la vérité! ». Il est vrai que lui-même a tiré la morale de cette attitude, dans le motto de sa belle médaille, par Leone Leoni: « Veritas Odium Parit ». N'importe, continuons avec Romanis: « Il nostro monumento ci porge la intera figura del Buonarroti semigiacente in un letto e vestito di farsetto e di grembiale, come usano ancora gli artefici, che vivono all'antica. Nel dinanzi è una tavola di tre pie, e sopra di essa gli emblemi delle arti: *quella* (la table à trois pieds) *mostrando l'equipollenza di queste, e queste il concorso di tutte tre in Michelagnolo.* Sono in basso due genii, l'uno dei quali gli porge un libro, per indicarne il volume della Poesia, nella quale fu grande; o pure la Bibbia, la quale carissima essendogli stata in vita, lo confortasse in punto di morte. L'altro genio si appoggia sul tripode, e piange. Rilevano poco della base un bacile, ed un vaso di bella forma, ed antica; che già patere ed anfore si trovano in vecchi sepolcri; e questo forse volea dire che Michelangiolo fu studiosissimo della antichità. Ma che è più ad osservarsi, stringe nella destra una mazza di scultore, come bene interpretava il Wicar, il quale non è altro che un parallelepipedo di ferro, e s'adopra in certi mestieri di scarpello, che non soffrono la spinta del maglio ».

En effet, cette tombe, avec la statue demi couchée et ses deux génies, est faite sur le modèle de nombreuses tombes romaines antiques. Mais les conclusions qu'on a tirées de cette représentation méritent vraiment d'être mises en relief.

---

[1]) Voir, dans la seconde partie du présent travail, aux pp. 154-59.

La statue est revêtue d'une robe, et par dessus d'une espèce de « zimarra », costume qui peut convenir à la représentation d'un professeur, mais que ne portèrent jamais les artistes du XVe ou du XVIe siècle. Des emblèmes qui figurent sur le monument, aucun ne se rapporte aux trois arts. Voir, dans une table à trois pieds, l'emblème de l'« equipollenza delle arti » qui convergent en Michelange; et dans une amphore et un bassin, le symbole de l'amour de Michelange pour l'antiquité, ce sont là des façons de sentir et de juger qui relèvent plutôt du psychiâtre que du critique. Cette masse de fer, que Wicar a reconnue dans la main droite de la statue, est, non pas un outil de sculpteur, mais, très manifestement, un « astuccio », une trousse de médecin ou de chirurgien; comme cela se voit déjà très nettement dans la photographie, et encore mieux par l'examen direct. Cette tombe, en effet, n'eut jamais rien à faire avec Michelange, auquel ne fut jamais élevé, non plus, aucun monument, à Rome. Ce tombeau est celui du médecin et chirurgien Ferdinando Eustachio, fils du célèbre et savant Bartolommeo Eustachio, médecin, chirurgien et philosophe, d'abord professeur de Médecine Théorique à l'Université de Macerata, puis de Médecine Pratique à la Sapienza de Rome; dont le nom est resté populaire, grâce à sa redécouverte, après le Grec Alcméon, d'un canal de l'oreille: la « trompe d'Eustache ».

L'évidence négative ressort, non seulement de la critique du style, mais de l'examen attentif du remarquable ouvrage que l'excellent critique Bolonais, le Père Bonaventura Malvasia [1]), consacra, en 1665, aux monuments conservés dans

[1]) P. F. Bon. Malvasia, da Bologna, dottore teologo, min. conv. di S. Francesco, *Compendio historico della Ven. Basilica di S.S. dodici Apostoli, Roma: sua fondazione, origine, nobiltà, sito, preziosi tesori delle Sante Reliquie che in quella si conservano.* Roma, Ignazio de' Lazari, 1665. Cet ouvrage est fondamental, c'est même notre unique source pour la connaissance des nombreux monuments qui se trouvaient, à la fin du

la Basilique et le cloître attenant, avant la restauration de 1700. On n'y trouve nulle part aucune indication d'un monument consacré à la mémoire de Michelange; et parmi ceux qu'il décrit, le seul qui semble correspondre, est celui de Eustachio, dont l'inscription, rapportée par le P. Malvasia, disparut à cette époque.

On trouve, dans le mémoire de Romanis, une planche, gravée sur cuivre par Giangiacomo, d'après un excellent dessin de Wicar, qui représente le tombeau. Dans un angle de la planche, afin de faciliter la comparaison et la vérification de cette « ressemblance si frappante », Wicar, qui le connaissait bien – il avait fait de longs séjours à Florence, dont il avait dessiné et gravé la Galerie –, représente,

---

XVII^e siècle, dans l'ancienne basilique et le cloître de S.S. XII Apostoli, et qui furent brutalement dispersés, vendus à vil prix, ainsi que les tablettes des inscriptions, aux marbriers romains. Ces actes de vandalisme administratif se produisirent lors du « chambardement », c'est bien le mot, qui précéda l'instauration de la nouvelle basilique, dont Clément XI bénit la première pierre, le 26 février 1702. Je ne sais vraiment pas pourquoi le Fr. Ant. Bonelli (*Memorie storiche della Basilica Constantiniana de' S.S. XII apostoli, ecc.* Roma, 1879) et M. Armellini (*Le Chiese di Roma del sec. IV al XIX*, p. 249-52), qui l'a suivi, ne citent même pas ce travail de premier ordre, qu'on ne trouve dans aucune Bibliothèque de Florence et qui est conservé à la Bibliothèque de S.S. Apostoli. Une série de circonstances déplaisantes a fait que je n'ai pu consulter ce travail. L'inscription, de 1594, est reproduite dans Vinc. Forcella, *Iscrizioni delle Chiese*, vol. II, p. 254, n.° 769, avec l'indication : « del Malvasia, p. 150, che la copiò nel pavimento della nave sinistra. » Cette inscriptions du pavé, qui a disparu, se rapportait-elle au tombeau qui fut transporté ensuite dans le cloître ; c'est possible, mais pour savoir si le fait peut-être déduit, avec plus ou moins de vraisemblance, de Malvasia, il faudrait l'avoir consulté. Le D^r Niccola Crivelli, de Sanseverino, qui a étudié récemment cette question, n'en apporte pas la solution. Il tend à démontrer, qu'antérieurement, Bartolommeo Eustachio aurait été enseveli dans ce même tombeau, qui, peut-être, aurait été sculpté pour lui. La solution de cette question aurait un certain intérêt, en raison de la bizarrerie des objets symboliques placés sur la table à trois pieds.

en un dessin beaucoup moins fidèle, le buste du tombeau de Santa Croce. Romanis croit que le buste du Capitole est une reproduction de celui de Santa Croce. Malgré la note de Bottari, dans son édition de Vasari, en 1760, on croyait assez généralement, que tous les bustes et peut-être même toutes les images de Michelange, dérivaient du buste de Santa Croce. Et l'on croyait même, semble-t-il, que ce buste avait été exécuté, d'après un masque de Michelange, pris à Florence, lorsqu'y fut apporté le corps [1]). Mais Romanis se garde bien de faire allusion à ce dernier fait, car il revendique formellement, pour Rome, la présence des restes de Michelange, qui, croit-il, reposent dans le tombeau de S.S. Apostoli. Ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, de demander aux jeunes époux à qui est dédiée la brochure, de saluer, de sa part, à Santa Croce, les cendres du Grand Artiste, lors de leur passage à Florence, pendant leur voyage de noce. Et voilà quel hurluberlu a pu faire autorité pendant presque un siècle!

L'année suivante, 1824, le chanoine Domenico Moreni, de Florence, dans un volumineux et prolixe volume [2]) concernant plus spécialement la médaille de Bindo Altoviti, qu'il attribue à Michelange, reprend à nouveau l'étude de cette question. Ce Florentin fait naturellement observer que le témoignage si explicite de Vasari, la reconnaissance du corps merveilleusement conservé de Michelange, par son vieil ami Vincenzio Borghini, le Spedalingo degli Innocenti, et par tant d'autres qui l'avaient personnellement connu, ne lui laisse aucun doute sur la présence des cendres à Florence. Pour tout le reste, il suit docilement Romanis; ne pouvant ce-

---

[1]) Il est fait plusieurs fois allusion à cette fausse tradition, dans le présent ouvrage.

[2]) Can. Domenico Moreni, *Illustrazione Storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti, opera di Michelangiolo Buonarroti.* Firenze, Magheri, LXII et 296 p. 1824. L'étude du tombeau se trouve comprise entre les pp. XXVIII-XL.

pendant s'empêcher de remarquer le silence de Vasari et celui du P. Malvasia, au sujet d'un tombeau de Michelange à S.S. XII Apostoli. Il reproduit egalement la planche de Wicar, mais sans le buste de Santa Croce. Sans doute, il aura remarqué que, malgré le coup de pouce de Wicar, la confrontation du buste de Santa Croce avec la statue de la tombe suffit, à elle seule, pour faire tomber dans le ridicule cette étrange prétention.

La même année, Niccola Ratti, également de Florence, en une courte brochure [1]), bien suffisante pour détruire ces billevesées, répond à Moreni. Il lui oppose simplement, en excellents termes, toutes les objections que nous avons nous-même résumées précédemment.

On aurait pu croire que Ratti avait définitivement et pour toujours, élagué les ailes à ce prodigieux canard; il n'en fut rien. Comme nous allons le voir, le feu couvait sous les cendres, et l'étincelle en jaillit de nouveau, sous le soufle de Gotti, Directeur des Galeries de Florence, en 1875. Gotti, suivi par Milanesi, prétendit reconstituer, en la fondant cette fois sur des documents irrécusables – sauf, bien entendu, la présence du corps de Michelange à Florence –, la légende du monument de S.S. XII Apostoli. [2])

Dans l'intervalle, en 1863, un homme érudit, mais d'esprit peu critique, le Père Filippo Maria Rossi, avait fait placer, à Rome, au dessus du tombeau, cette inscription illusoire, devenue mensongère, qui y figure encore aujourd'hui.

---

[1]) Niccola Ratti, *Lettera al sign. can. Domenico Moreni sopra un preteso deposito di M. A. B., 14 p.* Firenze, 1824.

[2]) Nous ne citerons que pour mémoire le travail de Benvenuto Gasparoni. *I depositi del chiostro di Santi Apostoli ed in particolare del Cenotafio di Michelangelo Buonarroti.* Il Buonarroti, Serie II, vol. IV, pp. 185-92, 1869. Cette étude n'a pas un caractère scientifique ; elle relève directement de N. Ratti, dont l'argumentation est celle du bon sens. L'intérêt principal qu'elle présente, est de faire ressortir, par la date de sa publication, la surprenante erreur de Gotti et Milanesi.

MICHELANGELUS
BONARROTIUS
SCULPTOR PICTOR ARCHITECTUS
MAXIMA ARTIFICIUM FREQUENTIA
IN HAC BASILICA SS. XII. APOST. F. M. C.
XI. KAL. MART. A. MDLXIV ELATUS EST
CLAM INDE FLORENTIAM TRANSLATUS
ET IN TEMPLO S. CRUCIS EORUMD. F.
V. ID. MART. EIUSD. A. CONDITUS
TANTO NOMINI
NULLUM PER ELOGIUM

En 1836, Pietro Righetti, dans son grand ouvrage illustré sur le Capitole, précédemment cité [1]) à propos du buste qui s'y trouve, affirme que ce buste « trovasi ancora assai conforme all'altro ritratto di questo sommo artefice, che si scorge nell'ambulacro presso la sagrestia della chiesa di S.S. Apostoli », découvert, dit-il, par de Romanis.

En 1875, l'auteur anonyme de l'article « *Sepolcro di M. A.* » dans la Publication [2]) faite à Florence, en l'occasion du IVe centenaire de Michelange, conclut, à propos de la statue du monument de Rome: « la figura del quale offre una maravigliosa somiglianza con quella del Buonarroti ».

Si l'on fait abstraction de ces manifestations irresponsables et négligeables, pour tout esprit critique, sur le terrain des ressemblances et du style, le prétendu tombeau de Michelange à S.S. Apostoli de Rome, pouvait être considéré comme enseveli sous le voile du silence qu'avait jeté sur lui Niccola Ratti. Il n'en fut rien. Le Directeur de la Galleria de Florence reprendra intégralement, pour son propre compte, la thèse de Wicar et de Romanis. Rien ne manquera au cor-

[1]) Voir à la p. 57 de ce travail.

[2]) Ricordo al Popolo Italiano. Firenze, 1875.

tége de ces absurdités, débitées en somme autrefois dans un pamphlet «per nozze», à demi facétieux, par un irresponsable; pas même la table aux trois pieds, l'amphore et le bassin, qui peuvent bien s'expliquer dans le monument d'un chirurgien, ou qui, peut-être, ont été tout simplement copiés d'une tombe romaine; mais qui, chez Gotti, [1]) symbolisent toujours les trois arts et l'amour de Michelange pour l'Antique. On peut lire le passage, qu'il est inutile de reporter ici, car c'est une pure copie de Romanis, auquel le texte de l'inscription postérieure est adjoint. Gotti ne sait même pas (voir 4e ligne, à partir du bas, de la page 370) que cette inscription fut placée très postérieurement à la publication de Romanis et sous son influence, en 1863, par Rossi.

Gotti ne fonde pas son affirmation sur les ressemblances ou le style, ce serait vraiment trop fort, de la part d'un Directeur des Galeries de Florence; mais sur les documents dont il a pris connaissance, à l'Archivio Buonarroti, où il a ses entrées libres, étant, par sa qualité de Directeur de la Galleria, l'un des Directeurs de l'Ente Buonarroti: « Però dalle lettere che corsero fra Iacopo del Duca, Diomede Leoni e Daniello da Volterra, in Roma, e Leonardo, in Firenze, si ha argomento per ritenere che veramente fosse fatto, a onore di Michelangelo, un monumento in quella città; e si può allora credere essere questo e non altro, che si vede a' Santi Apostoli ». On le voit, Gotti ne s'est guère embarrassé du silence du Père Malvasia, dont il ignorait très vraisemblablement jusqu'à l'existence; et c'est là un trait typique de sa manière de travailler, dans toutes les questions qu'il a jamais abordées. En son ouvrage sur les Galeries de Florence, dès que l'excellent travail de Pelli ne lui sert plus de guide, on ne trouve plus, sous sa plume, qu'incohérence et confusion. Dans la question des bustes, par exemple, où

---

[1]) A. Gotti, *Vita di Michelangelo*, 2 vol., 1875; pp. 369-72 du vol. I.

il n'a publié que des documents incomplets, il oublie de faire état (p. 372, vol. I) d'un document essentiel et inédit, que lui même reproduit in-extenso, à la p. 142 du vol. II.

Gotti publie quatre documents qui, à première vue, pour celui qui n'a pas le souci d'étudier sérieusement les questions, s'ils ne démontrent pas formellement l'existence d'un monument élevé à Rome, pourraient au moins prêter à confusion.

Qu'est il arrivé? C'est que Milanesi, qui s'en est rapporté à Gotti, ou qui, plutôt, comme lui, n'a pas voulu faire état de documents déjà publiés, parcequ'ils n'étaient pas sortis de l'Archivio Buonarroti, ou peut-être au contraire parcequ'ils en étaient trop sortis, a pu écrire: « Nondimeno noi crediamo che il Ratti s'inganni, e che veramente quel monumento sia stato fatto pel grande artista, e scolpito da Iacopo del Duca, siciliano, del quale sono alcune lettere a Lionardo nipote di Michelangiolo, che parlano di quest' opera » [1]).

Dans les « Annalen » de la vie de Michelange, Mr Thode [2]), en 1902, a repris cette question. Il lui a suffi d'intercaler, à leur place chronologique, les documents publiés, en 1865, à Milan, dans l'autografia de Daelli [3]) – qui se trouve dans la Bibliothèque de Milanesi, léguée par lui à la Biblioteca Communale de Siena –, pour rétablir, en quelque sorte automatiquement, la vérité. Je ne rapporterai pas, en ce volume, le texte intégral de ces documents, que n'a pas non plus pu-

---

1) Vasari, VII, p. 286, note 1. Firenze, 1881.

2) H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance,* vol. I, p. 481.

3) *Carte Michelangiolesche inedite* (Gli originali di questo fascicolo esistono presso il nobil Dr Achille Migliavacca a Milano) maintenant, mais seulement en partie, au British Museum, d'après Frey, *Michelagniolo* etc., p. xvii, 1907); 46 documents, 84 p. Milano, Autografia G. Daelli, 1865. Ne se trouve dans aucune Bibliothèque de Florence; et je ne l'ai pas non plus trouvé dans celles de Milan.

blié Thode; on le retrouvera dans une publication ultérieure. Je me bornerai à citer les documents en leur ordre chronologique; ceux qui désireront vérifier et contrôler mes affirmations, pourront se reporter immédiatement aux publications de Daelli et de Gotti.

1 (Daelli 33). Lettre écrite, le 18 mars 1564, par Vasari, de Florence, à Lionardo, à Rome (non citée par Thode).
2 (Daelli 34). Lettre écrite, le 11 juin 1564, par Ricciarelli, de Rome, à Lionardo, à Florence (non citée par Thode).
3 (Gotti). Lettre écrite, en octobre 1564, par Iacopo del Duca, de Rome, à Lionardo, à Florence.
4 (Daelli 36). Lettre écrite, le 9 février 1565, par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.
5 (Daelli 37). Lettre écrite, le 15 mars 1565, par Iacopo del Duca, de Rome, à Lionardo, à Florence.
6 (Daelli 38). Lettre écrite, le 21 avril 1565, par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.
7 (Gotti). Lettre écrite, le 8 septembre 1565; par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.
8 (Gotti). Lettre écrite, le 6 octobre 1565, par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.
9 (Daelli 39). Lettre écrite, le 14 février 1566, per Iacopo del Duca, de Rome, à Lionardo, à Florence.
10 (Daelli 40). Lettre écrite, le 9 mars 1566, par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.
11 (Daelli 41). Lettre écrite, le 4 juin 1566, de San Quirico nel Senese (sa patrie), par Diomede Leoni, à Lionardo, à Florence.
12 (Daelli 42). Lettre écrite, le 30 novembre 1566, par Vasari, de Florence, à Lionardo, à Rome.
13 (Gotti). Lettre écrite, le 14 août 1568, par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.
14 (Daelli 45). Lettre écrite, le 17 septembre 1569, par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.
15 (Daelli 46). Lettre écrite, le 10 avril 1570, par Diomede Leoni, de Rome, à Lionardo, à Florence.

Ces quinze lettres sont toutes essentielles au débat; Gotti, qui connaissait parfaitement les onze lettres éditées, depuis dix ans, par Daelli, n'a examiné que les quatre, inédites, de

l'Archivio Buonarroti. Thode les a résumées toutes, sauf les deux premières, qui ont cependant leur intérêt, et qui nous montrent quelles furent les origines de la question.

Vasari nous dit (VII, p. 286) que « Sua Santità » avait le projet de faire élever un monument à la mémoire de Michelange, dans S.t Pierre de Rome. Le Pape auquel il fait allusion est Pie IV (Giov. Ang. Medici, de Milan) qui mourut, lui-même, en 1565. Les Romains conçurent un grand ressentiment de l'enlèvement clandestin des restes de Michelange; et il n'existe aucune indication que, ni Pie IV, ni son successeur Pie V, aient jamais donné aucune suite à ce projet.

Lionardo, arrivé à Rome peu après la mort de son oncle, se concerte avec Ricciarelli, au sujet du monument qui devait lui être élevé, naturellement en cette ville; et il est bien probable que, pour mieux masquer ses projets, il aura continué ces négociations, pendant qu'il préparait l'enlèvement du corps. Le corps étant arrivé à Florence et Lionardo lui-même y étant revenu, il est évident que les anciens projets sont partis en fumée. Dabord Vasari laisse croire aux Romains qu'ils participeront au plan du tombeau; mais le fin matois, qui était dans la place, agissait en diplomate et savait bien ce qui allait advenir. Dès le 9 février 1565, les Romains ont pris leur parti; il ne s'agira plus que du buste de Ricciarelli, et d'une inscription, que demandera Diomede Leoni aux Humanistes Romains, qu'il juge plus compétents en la matière, pour le tombeau de Santa Croce. Et l'on ne saurait s'y méprendre, en suivant les textes; jamais les épitaphes n'ont été destinées à un autre tombeau.

Le 15 mars de la même année, Iacopo del Duca exprime, lui aussi, sa résignation à l'inévitable; il voudrait bien, tout de même, colloquer sur le tombeau de Santa Croce, un tabernacle de bronze de sa façon. Le bronze abondait à l'atelier de Ricciarelli, à l'occasion du cheval d'Henri II; on en profitait.

Et maintenant, dans cette correspondance de Diomede Leoni, il ne sera plus question que des bustes et de cette fameuse épitaphe, qu'il tient tant à fournir. Mais il n'a jamais été question, je le repète encore, que d'une épitaphe pour le tombeau de Santa Croce.

Ce sentiment pieux à l'égard de la mémoire de Michelange, n'était peut-être pas aussi désintéressé qu'il voulait le paraître; et, le 14 février 1566, Iacopo del Duca demande à Lionardo, de lui céder la « bozzia » d'un pape assis, exécutée par Michelange, et qu'il voudrait bien fourrer, sans plus de façon, sur le tombeau de Paul IV, qui lui a été commandé.

En novembre 1566, Lionardo est à Rome, où il reçoit les deux bustes; puis suit un long silence, interrompu seulement par la lettre du 14 août 1568. Diomede Leoni a expédié une première épitaphe « di persona dotta e giuditiosa. » Le 17 septembre 1569, Diomede Leoni en envoie encore deux autres; et il spécifie bien, que c'est pour la tombe de Florence. Enfin, dans la dernière lettre, du 10 avril 1570, il recommande surtout à Lionardo, l'épitaphe de Paulo Manutio, qui débute: « Unus ex omni memoria.... ». Lionardo fit placer, sur le tombeau de son oncle, l'épitaphe mesquine qui y figure, célèbrant surtout sa propre mémoire et celle du Grand Duc Cosimo.

Il faut espérer que maintenant cette question, qui n'eût jamais dû surgir, est pour toujours enterrée; il ne resterait plus à chercher que l'explication de cette attitude étrange de Gotti, se refusant à faire état de documents déjà publiés et d'authenticité indiscutée.

La puérile invention du jeune Giangiacomo, origine de tout ce bruit inutile, est un phénomene bien caracterisé d'auto-suggestion. Ce sont les vagues revendications, au sujet de la présence du corps à Rome, et qui aboutirent même à la vérification du tombeau de Santa Croce, au cours du XVIII^e siècle, qui en furent le prétexte inconscient, dans le cerveau du jeune artiste. Il trouva, du même coup, l'occasion de faire un peu de bruit autour de son nom; et Wicar,

lui, profita de l'aubaine, pour faire une bonne réclame au prétendu auto-ritratto de Michelange, en possession de son ami Alquier.

Voilà tout ce qui reste, avec l'inscription mensongère de Rome, de la légende du tombeau de Michelange à la Vénérable Basilique de S.S. XII Apostoli.

Si je n'ai pas reproduit ici les textes, c'est que la question n'en vaut vraiment pas la peine; l'évidence est d'ailleurs si claire, que l'unique problême intéressant, dans toute cette affaire, serait de rechercher pourquoi Gotti et Milanesi se sont refusés à la voir.

Une commission, composée du Baron Kanzler et du Commendatore Gallo, membres de l'Accademia di San Luca, a été nommée, « pour vérifier l'authenticité du Monument de Michelange ». En réalité, la question ne s'est jamais posée; et surtout, depuis la publication des documents Daelli, il devenait absurde, même de la soulever. La seule chose qui reste à faire, c'est d'enlever le plus vite possible l'inscription.

*Nota bene.* – Au dernier moment, le P. Rori, Parroco de S.S. XII Apostoli, m'adresse l'intéressante information qui suit : « Ora posso aggiungere che la statua non aveva il naso schiacciato ma rotto, e se ora apparisce col naso è di sapere che lo ha fatto (parlo della punta d'esso) di cera il Sig. Francesco Lupi, che era portiere in questa casa al mio tempo. Così era mancante delle gambe che pure fece rifare il P. Rossi, prima di collocarla dove è ora ». Ainsi donc, la fracture accidentelle du nez de la statue de S.S. XII Apostoli, a été confondue par Wicar e tutti quanti, avec l'aplatissement produit sur le nez de Michelange par le fameux coup de poing de Torrigiani !

# SECONDE PARTIE

LES PORTRAITS DE MICHELANGE PAR GIULIANO BUGIARDINI ET IACOPO DEL CONTE. – LE PORTRAIT DE MICHELANGE AU MUSEO CIVICO DE PAVIA. – LE RELIEF DE PIERINO DA VINCI AU MUSEO PIO-CLEMENTINO.

# LES PORTRAITS DE MICHELANGE

## PAR GIULIANO BUGIARDINI ET PAR IACOPO DEL CONTE

Cette étude sommaire des portraits Bugiardini et Iacopo del Conte, en ce premier travail consacré plus spécialement à la question relativement limitée des bustes de Ricciarelli et à leurs dérivés, doit cependant y figurer, pour deux motifs.

J'ai déjà fait allusion au premier de ces motifs, à la page 93, lorsque j'ai considéré, pour la facilité de la démonstration, l'authenticité du portrait Bugiardini, à la Casa Buonarroti et celle du portrait Iacopo del Conte, à la Sala de' Ritratti, comme démontrées; cette façon de procéder m'oblige moralement à fournir, ici même et déjà, quelques explications au lecteur. Le second motif est indiqué par l'utilité d'offrir à ce même lecteur quelques points de repère, qui le prépareront à me suivre dans un labyrinthe d'une complicité inouïe, où nous rentrerons et dont nous sortirons ensemble, en mon prochain travail. Aborder les questions de style sans une préparation de critique historique et documentaire, surtout dans une étude de ce genre, c'est à peu près construire sur la mer.

Les hommes n'éprouvent que périodiquement et d'une façon très sommaire, le besoin de savoir, sinon la vérité, au moins un peu plus de vérité. Il ne s'agit, en cela, pas

plus que dans aucun autre phénomène de la nature, d'une action providentielle, d'une marche plus ou moins directe vers un but déterminé; ce sont simplement des alternatives comparables aux changements périodiques de direction dans les courants de la mer ou de l'atmosphère, et obéissant à des lois ou plutôt à des contingences plus ou moins périodiques et régulières, qui se ressemblent singulièrement. S'il était besoin d'un nouveau commentaire à cette vérité évidente, si souvent affirmée par ce célèbre et ingénieux menteur professionnel que fut Pietro Aretino, et qui, peut-être pour cela disait plus de vérités que tous les autres, il nous serait fourni par la destinée des « Vite » de Vasari. On peut critiquer son œuvre, la décrier, relever les graves erreurs, les légèretés, les exagérations dans la critique ou dans la louange, même les mensonges formels du Biographe d'Arezzo; elle est et restera la clé de voûte de toute notre connaissance de l'art italien, de la fin du Dugento jusqu'au milieu du Cinquecento. Toute la critique moderne n'en est et n'en peut être que le commentaire. Une des preuves, s'il en était besoin, de l'immensité de l'effort qu'elle représente, c'est le silence qui la suivit. Silence à peine interrompu par quelques essais bien timides, et qui dura près de deux siècles. La seconde édition des « Vite », la Giuntina, parut à Florence, en 1568; l'édition critique de Rome, par Mgr Giov. Bottari, vit le jour en 1760.

Les trois rééditions des « Vite », publiées dans l'intervalle, à Bologne (1647, 1648, 1663-81), ne sont que des réimpressions, parfaitement suffisantes aux hommes de ce temps.

Voici, de nouveau, le texte fondamental de Vasari, pour les portraits de Michelange, qui m'a servi d'hypothèse directrice au cours de ce travail: « Di Michelagnolo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino, et l'altro di Iacopo del Conte, ed uno di bronzo di tutto rilievo fatto da Daniello Ricciarelli, et questo del Cavalier Lione: da e' quali se n'è fatte tante copie che n'ho visto in molti luoghi

di Italia, et fuori assai numero » [1]). Déjà, du vivant même de Vasari, existaient d'après lui de nombreuses copies de ces portraits. Il ne spécifie pas desquels, contrairement à ce que plusieurs ont compris.

Il me paraît utile de rapporter ensuite le texte de la note consacrée par Bottari [2]) aux portraits. J'y ai déjà fait allusion, (Ière partie), pour ce qui concerne le buste de Santa Croce, que Bottari trouvait, avec raison, peu ressemblant et médiocre et le buste du Capitole, qu'à tort, il croyait être celui de Ricciarelli (il aurait dû dire, s'il avait connu les documents, l'un de ceux de Ricciarelli):

« Moltissimi Ritratti, uno sopra il suo sepolcro, in un busto di marmo scolpito da Batista Lorenzi; uno, più somigliante, in un busto di bronzo, donato dal celebre Borioni al Senato Romano per collocare in Campidoglio; questo è forse quello che fece Daniello rammentato qui dal Vasari, che ne accenna anche due in pittura, l'*uno di Giuliano Bugiardini, l'altro dal Iacopo del Conte;* e ambedue non saranno stati cosa molto eccellente. Parimente uno in pittura ne aveva il Senator Buonarroti, di mano d'un de' Bronzini o di qualche loro coetaneo, ed è un bel quadro. Nel viaggio pittorico di Parigi, stampato quivi per la 2ª volta nel 1752, si fa mentione, alla c. 68, del ritratto fatto da Fra Sebastiano del Piombo che è nel Palazzo Reale fatto fabricare del Cardinale Richelieu. Molti se ne sono intagliati in rame ne' tempi medesimi del Buonarroti. Qui non si è posto (en frontispice de la vie de Michelange) quello che fece intagliare in legno il Vasari, perchè non de' più eccellenti ne de' più somiglianti, ma se n'e scelto uno intagliato da Giorgio Mantovano (Giorgio Ghisi) etc. ».

Cette note appelle quelques commentaires.

---

[1]) Vasari, *Vite,* Ed. Sansoni, vol. VII, p. 258, 1881. *Vita di Michelagnolo.* Ponctuation du texte original, vol. II della terza parte, p. 769.

[2]) Vasari, *Vite,* Ed. Bottari, vol. III, p. 294, note 1. Rome 1760.

Bottari ne sait en somme rien de la destinée des portraits Bugiardini et Iacopo del Conte, qu'il juge, sans les connaître, devoir être assez médiocres. L'oubli dans lequel était alors tombé un portraitiste aussi notoire – le plus illustre portraitiste de Rome, au Cinquecento – que Iacopo del Conte et cela malgré la notice de Vasari [1]) et celle de Baglione [2]) (qui n'ajoute d'ailleurs rien de bien important aux informations de Vasari), est un fait vraiment curieux, dont nous ne rechercherons pas ici l'explication, d'ailleurs assez facile à trouver. Les très belles fresques de Iacopo del Conte, à San Giovanni Decollato de Rome, étaient à peu près aussi inconnues, avant la publication de Mr Steinmann (1908), que si elles se trouvaient à Pékin, son bon tableau de S.t Louis des Français, ses nombreux portraits de Papes, de personnages illustres, de beautés célèbres, parmi lesquelles, la fameuse Livia Colonna – et il serait important de rechercher ceux qui en peuvent rester, dans les Musées de Rome et dans les collections des familles Romaines –, n'ont pu sauver sa mémoire de l'oubli. A Florence, la mémoire de ce Florentin, jadis illustre, élève d'Andrea del Sarto, est presque aussi perdue que s'il n'avait jamais existé; et dans les discussions concernant les portraits, jusqu'au travail de Milanesi, en 1875, son nom, même à propos de l'œuvre qui lui appartient de façon certaine, ne sera jamais prononcé. Iacopo del Conte n'est représenté, à Florence, par aucune œuvre connue; cependant le beau portrait de Roberto, fils de Filippo Strozzi, au Palais Strozzi, où il est attribué à Bronzino, mériterait d'être examiné attentivement. La manière de Iacopo est représentée, à Florence, par les cinq portraits du Pitti, de son élève Scipione Gae-

---

[1]) Vasari, V, 58; VII, 16, 31, 258 et particulièrement 576.

[2]) Giov. Baglione (Romano), *Le Vite de' pittori, scultori, architetti,* etc. 2a ed., p. 71, 1733. La 1.ère éd. Roma, 1642, est muette au sujet de Jacopo del Conte.

tano, dit Pulzone; parmi lesquels de portrait de Marie de' Medici, Reine de France, et celui du Grand Duc Ferdinando I. Ce fait est d'autant plus typique et plus remarquable, que Iacopo del Conte est l'auteur du seul bon et même excellent portrait de Michelange que nous possédions; et que l'immense majorité, pour ne pas dire l'unanimité, des autres, en dérivent, directement ou indirectement. L'ignorance de Bottari, au sujet du portrait Iacopo del Conte s'explique en partie par ce fait que Bottari est romain; et que le portrait Iacopo del Conte était depuis longtemps enterré, à Florence, au Palais Strozzi [1]).

Les renseignements fournis par Bottari, concernant les portraits qui se trouvent à la Casa Buonarroti sont faux; et il est très difficile de décider si c'est Bottari lui-même, qui doit être tenu pour responsable des erreurs qu'il a exprimées et dont l'influence dure encore, ou si elles sont attribuables à son informateur, qui fut certainement Gori.

Le senateur Filippo Buonarroti, né en 1661 et mort en 1733, archéologue et savant, s'occupa beaucoup des papiers contenus dans l'archivio de sa famille. Il fit de nombreuses recherches, pour arriver à démontrer la véracité de cette légende dont se nourrit longtemps l'illusion du grand Michelange: la descendance de la Famille Buonarroti de la fameuse Comtesse Matilde et sa parenté avec les Empereurs d'Allemagne.

La maison de Filippo était le cénacle des Savants de son temps. Parmi eux, fréquentait assidûment Antonfrancesco Gori. Il n'y a pas de doute que Bottari reçut, à Rome, les renseignements concernant les portraits de la Casa Buonarroti, de Gori. Gori fut un savant médiocre, d'une critique

---

[1]) Le Palais Strozzi, de Rome, n'a été vendu qu'à une époque très récente; mais le portrait était venu à Florence, antérieurement à 1771. Il est impossible de savoir à quelle époque il quitta Rome pour Florence. Nous discuterons, dans notre second volume, la question délicate de savoir quels artistes l'ont vu et s'en sont directement inspirés.

très superficielle; mais, en même temps, très laborieux, très probe et très consciencieux. Il publia, en 1746, la seconde édition de la vie de Michelange par Condivi; et, à ce propos, fit quelques études sur l'iconographie de Michelange, reproduisit en particulier dans cet ouvrage, le profil de Bonasone, qu'il attribue, très à la légère, à Giulio Romano. Il reçut, à propos de cette erreur, et de bien d'autres contenues dans cette édition, des critiques assez sévères et assez vives, mais justes, de Bottari et surtout de ce remarquable savant et critique, homme d'un goût si sûr et trop oublié aujourd'hui, que fut Mariette. J'ai compulsé, avec un vif intérêt, cette correspondance, dans la volumineuse Filza (A-2, Marucelliana) qui renferme tous les papiers réunis par Gori, pour une nouvelle édition de Condivi qu'il projetait et qui ne vit jamais le jour. J'ai examiné soigneusement tous les documents publiés, en partie seulement, par Fanfani, en 1876; mais je n'ai trouvé dans les lettres de Bottari, aucune indication concernant les renseignements qu'à dû lui fournir Gori, au sujet des portraits de la Casa Buonarroti.

Parmi les papiers Gori, figure une copie de la « *Descrizione della Galleria* », qu'il avait fondée, rédigée par Michelange le Jeune. Gori attribuait donc à ce document, puisqu'il l'a copié, l'importance qu'il méritait. Le portrait de Michelange (il Vecchio), de la main de Bugiardini, y est formellement mentionné; le portrait exécuté par Bronzino n'est pas un portrait de Michelange il Vecchio, mais du Giovane, comme il est dit également dans la *Descrizione*. Bottari, sauf cet erreur d'attribution, emploie, à l'égard du portrait de Bronzino, à peu près les termes mêmes de la *Descrizione*. Si ce n'est pas Bottari qui est responsable, c'est Gori, qui aura confondu les deux Michelange et aura oublié, dans sa lettre à Bottari, le portrait de Bugiardini; ce qui est possible après tout, bien que le fait semble un peu fort.

Quant au troixième portrait, le second de Michelange (il Vecchio), qui figure actuellement à la Casa Buonarroti, où

il est attribué à Marcello Venusti, et qui est une copie médiocre et sans signification, semblable aux portraits: Corridoio des Uffizi, Accademia di San Luca, Comte Galletti, Musée de Grenoble, Galleria Corsini (Florence) etc., il n'est pas mentionné dans la *Descrizione*. On peut très sûrement conclure, de cette lacune, qu'à cette époque il ne figurait pas encore à la Casa Buonarroti.

De cette omission de Bottari, à propos du portrait Bugiardini, de la Casa Buonarroti, dérivera l'erreur de Milanesi, en 1875; de Milanesi, qui, dans le portrait au turban de la Casa Buonarroti, ne reconnaîtra même pas un portrait de Michelange.

Dans sa note, Bottari signale le portrait des Galeries d'Orléans, à Paris, autrefois attribué à Sebastiano del Piombo. Cette négligence d'une part, cette information – qui indique vraiment, de la part de Bottari, un sérieux effort de recherche, si elle n'est pas le résultat d'un hasard – de l'autre, expliquent comment Crowe et Cavalcaselle, en 1865, étudièrent le portrait de Paris, qu'ils attribuent à Bugiardini; et, ne connaissant pas la *Descrizione*, alors encore inédite, par suite du silence de Bottari, ont ignoré le portrait bien plus-important de la Casa Buonarroti. En effet, s'ils l'avaient connu ils n'auraient pas manqué de le décrire, de préférence à celui du Louvre; tout au moins les eussent-ils rapprochés l'un de l'autre et comparés.

Laissons ici de côté ce qui concerne le Mezzocchio (gravure) de Giorgio Ghisi, qui dérive, directement ou indirectement, du portrait Iacopo del Conte, ainsi que les autres gravures, dont il ne doit pas être question ici. Disons seulement, à ce propos, que Heinecken [1]), dès 1768, avait dressé une

[1]) C. H. v. Heinecken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst- Sachen*, vol. I, pp. 374–78. Leipzig, 1768. Je ne connais pas d'exemplaire de cet ouvrage en Italie. Mr le Prof. Frey a bien voulu faire copier, pour moi, ces quatres pages, à Berlin.

liste de portraits de Michelange, principalement des gravures sur cuivre, qui comprend déjà vingt-quatre numéros. Mais cet ouvrage n'a eu aucune influence en Italie, où il paraît être resté totalement inconnu. Parmi les travaux qui traitent de l'iconographie de Michelange, aucun ne le cite, à notre connaissance du moins, avant Mr Thode, en 1908.

Un autre fait cependant témoigne que Gori n'attachait pas grande importance au portrait de la Casa Buonarroti et qu'il doit être tenu pour responsable de la lacune de Bottari; c'est que, dans les quatre volumes (VII, 1752; VIII, 1754; IX, 1756; X, 1757) contenant les Ritratti de' Pittori, du « *Museo Fiorentino* », publié sous la direction de Gori, le portrait de Michelange ne figure pas. On ne le trouve pas davantage dans les deux volumes (XI, 1764; XII, 1766) du supplément.

A cette époque, il y avait cependant, à la Galleria de Florence, au moins un portrait de Michelange, cela est certain; et peut-être plusieurs.

Déjà Vasari, dans ses listes des tableaux appartenant à Cosimo I, indique un portrait de Michelange [1]). Il est possible que ce portrait provînt des copies exécutées, sur l'ordre de Cosimo, par Cristofani di Papi dell'Altissimo, élève de Pontormo et d'Angiolo Allori, à la villa du Lac de Como, après la mort de Paolo Giovio, en 1552. Mais, je croirais plus volontiers, que ce portrait provenait de ceux que Cosimo se procura par la « fatica » de Vasari. Paolo Giovio, pour des raisons ignorées, mais dont témoigne trop sa brève notice [2]) consacrée à Michelange, n'épouvait, pour le grand

---

[1]) Vasari, *Vite,* 2a ed., 1568. Tavola de' Ritratti del Museo dell' Ill. et Ser. S. Cosimo; seconda fila dalla banda di mezzo di uomini illustri (à la fin de la terza parte).

[2]) Paolo Giovio, *Michaelis Angeli Vita.* Publié pour la première fois par Tiraboschi, *Storia della Lett. It.,* ed. Modena, vol. IX, app. p. 291, 1787; puis par A. Springer, *Raffael und Michelangelo,* 3e ed. 1895 vol. I, p. 307; enfin par K. Frey, *Sammlung ausgewählter Biographien Vasari,* vol. II, p. 403, 1887.

artiste, qu'une médiocre sympathie. Il y avait, dans sa Galerie, comme en témoignent ses « *Elogi* », plus de grands seigneurs, de princes, de généraux, de littérateurs, que d'artistes; et si le portrait de Vittoria Colonna se trouvait à la Villa Pliniana, il n'est nullement certain que celui de Michelange y ait figuré en sa compagnie.

Une tradition veut que la collection de portraits d'artistes de l'Accademia di San Luca, de Rome, ait été achetée, en 1737, par Ferdinando II. Parmi ces portraits, se trouvait certainement le portrait de Michelange, comme en témoigne encore actuellement la copie, évidemment de la même main que toutes les autres, à l'Accademia di San Luca. Au sujet de cette vente, à l'Accademia di San Luca, on ne sait rien de positif; et non plus, je crois, à Florence.

Ici, se placerait l'histoire compliquée de la substition, dans un cadre, d'un portrait de Michelange, se rattachant à de louches événements qui se sont passés à la Galleria de Florence, entre 1760 et 1769. Pour ne pas faire double emploi, je me bornerai à renvoyer le lecteur à la p. 152.

La recherche d'informations sûres et précises sur ces questions, dans les anciens Inventaires, qui sont mal ordonnés, est compliquée, nécessite beaucoup de temps et, on va le voir de suite, cette recherche ne vaut pas la peine que l'on y prend.

L'abstention du Museo Fiorentino et de son supplément, à l'égard de tout portrait de Michelange, est la preuve certaine, qu'à la Galleria, pendant sa publication (1752-66), ne figurait aucun portrait de Michelange jugé digne de la reproduction; ce que confirme d'ailleurs le document que nous publions immédiatement.

# LE PORTRAIT IACOPO DEL CONTE

(STROZZI - GALLERIA)

L'Archivio della Galleria de Florence possède une lettre, écrite par son Directeur, alors le Canonico Querci, au Consigliere Tavanti (Conseiller du Grand-Duc Pietro Leopoldo), datée du 11 juillet 1771.

« Do parte a V. E. che il Signor Duca [Lorenzo] Strozzi avendo inteso che il celebre Gabinetto dei Ritratti dei Pittori della R. Galleria era mancante del ritratto di Michelangelo Buonarroti, mandò, ieri mattina, a me Direttore, quello che egli aveva in sua casa, perchè venga collocato fra gli altri, e così resti notabilmente arrichita la preziosa raccolta della Galleria. Io prego V. E. a rendere intesa S. A. R. di questo bell'atto di gentilezza ed a disporre il R. suo animo a gradire il dono che detto Signor Duca intende fargli del detto ritratto che, per essere bellissimo, è da reputarsi un acquisto veramente singolare e affatto degno della Grandezza del nostro amabilissimo Padrone ».

L'enthousiasme témoigné par le Directeur de la Galleria Querci s'éteignit, semble-t-il, assez rapidement. Querci, d'ailleurs, mourut en 1773; il fut remplacé, à la Direction de la Galleria, par Raimondo Cocchi. En 1775, par la mort de Cocchi, Giuseppe Benvicenni già Pelli devint Directeur, avec, comme assistant, l'abbé Luigi Lanzi, auteur d'un

ouvrage de grande importance sur l'Histoire de la Peinture Italienne [1]). Lanzi fut nommé « Antiquario » de la Galerie, en 1789. Pelli mourut en 1808 et Lanzi le suivit en 1810. A Pelli succéda, comme Directeur, l'abbé Tommaso Puccini qui lui avait été adjoint, comme Sous-Directeur, en 1793. En 1811, après la mort de Puccini, par décret de Napoléon I, Giovanni degli Alessandri était appelé à la Direction. C'est pendant cette Direction que fut publiée, en 1817, « *La Galleria di Firenze* », qui contient une véritable diatribe contre le portrait donné par le Duc Strozzi; et ce texte, à une époque récente, a été réédité et invoqué, comme une autorité sans réplique, dans le but de dénier au portrait Strozzi toute espèce de valeur.

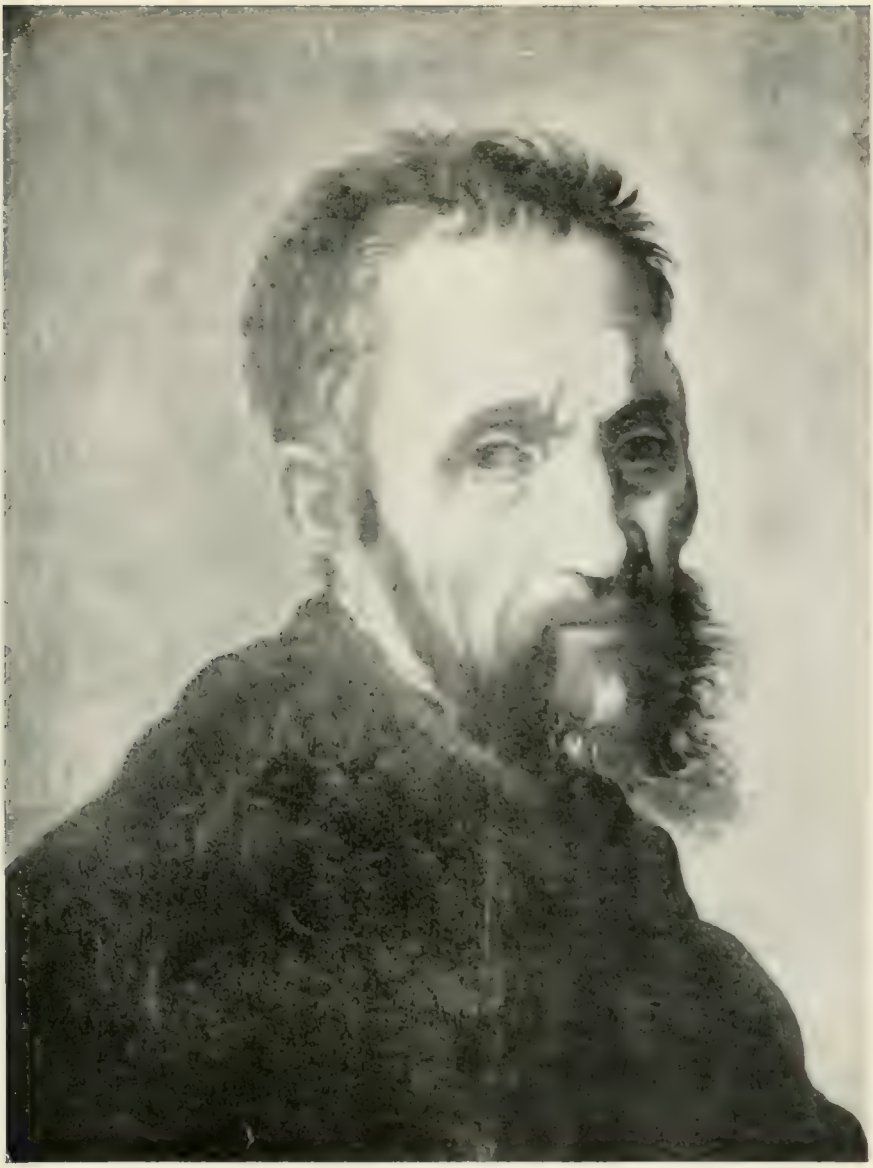
Il faut bien le dire et c'est là un phénomène étrange, dans l'intervalle qui s'était écoulé depuis la donation, le Directeur Pelli et le Sous-Directeur Lanzi n'avaient pas montré, à l'égard du portrait, un grand enthousiasme; il s'en faut de beaucoup. Dans son ouvrage capital pour l'histoire des Galeries de Florence [2]), publié en 1779, Pelli ne souffle pas un seul mot du portrait de Michelange, ni du don Strozzi. La Description de la Galleria [3]), publiée trois ans après, en 1782, par Lanzi, lui consacre cette phrase unique: « il ritratto di Michelagnolo capo della scuola non è affatto securo essere di sua mano ». Dans sa « Storia della Pittura, vol. I, p. 130, 1795 », Lanzi écrit, à propos des deux portraits, Bugiardini et Iacopo del Conte: « Da essi paiono propagati que' più antichi e più noti, che si conservano nella R. Galleria de Florence (le portrait Strozzi), nella quadreria del Campido-

---

[1]) L. Lanzi, *Storia Pittoresca dell'Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo.* Bassano, 1795-96.

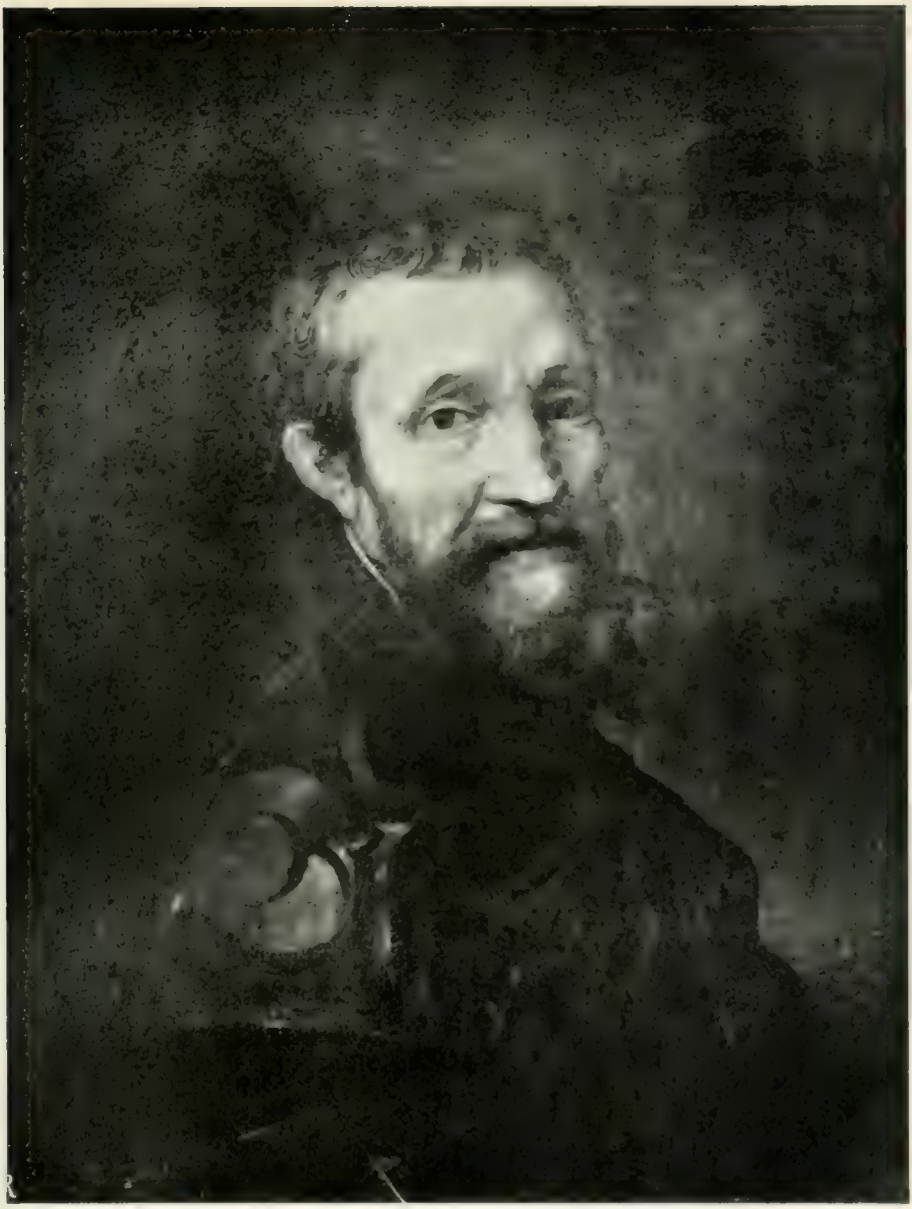
[2]) Giuseppe Bencivenni già Pelli, *Saggio istorico della Reale Galleria di Firenze,* 2 vol. Firenze, 1779.

[3]) Luigi Lanzi, *Description de la Galerie de Florence.* Giornale dei Letterati. Pisa, vol. XLVII, art. 1, pp. 3-212, 1782. Voir la p. 92.



(Phot. Mannelli, Florence.)

PL. XIII. – Portrait de Michelange execute par Iacopo del Conte, Florentin, eleve de Andrea del Sarto, a Rome, a la fin de 1544 ou au debut de 1565.



Pl. XIV. – Portrait de Michelange au Palais des Conservateurs, au Capitole.

glio, nel Palazzo Caprara in Bologna, presso l'Eminentissimo Zelada in Roma ». Et c'est tout; on conviendra que c'est peu. Les critiques de cette époque n'étaient vraiment pas indiscrets. Le contraste n'est-il pas curieux et difficile à expliquer; le portrait est exposé à la Galleria, comme un auto-ritratto de Michelange et, en même temps, il est l'objet, de la part des Directeurs mêmes de la Galleria, d'un manifeste dédain. En 1817, ce dédain va se changer brusquement en une violente et inexplicable hostilité. Mais retournons un peu en arrière.

En 1771, paraissait à Florence le vol. IV de la *Serie degli uomini più illustri*, etc., [1]) qu'il faut bien se garder de confondre avec l'ouvrage d'un titre presque analogue, dont il va être question plus loin, qui, lui, paraîtra en 1776. On trouve, en ce volume de 1771, la gravure sur cuivre d'un portrait de Michelange, accompagnée de la légende: *Michelagnolo Buonarroti Pitt. Scul. e Archit. Fiorentino. Franc.° Salviati pinxit. H. del.; G. Batt. Cecchi sc.* L'Elogio occupe les pages 25-64, avec, à la p. 59, la note: « Il celebre Sig. Ignazio Hugford che si ha disegnati con somma diligenza ed esattessa tutti i ritratti de' tre tomi antecedenti, ha ricavato quello di Michelangiolo, che sta in fronte al precedente elogio, da un bellissimo originale esistente nella casa dei Signori Bracci, di via dei Ginori, dipinto dal vivo in età non molto avanzata e credesi per mano di Cechino Salviati. Perciò assai differisce da quelli che voglion vedersi sì caricati e rugosi, poichè provenienti dal busto fatto pel suo sepolcro e che fu ricavato della maschera di lui [2]), dopo la sua morte, nell'età d'anni 88 ».

---

[1]) *Serie degli Uomini più illustri nella pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame,* en 14 vol. in-4, 1769-76. Le vol. IV fut publié en 1771.

[2]) Il est très probable que, dans ce texte, doit être cherchée la source même des affirmations de Fortnum, au sujet du masque qui aurait

Cette publication eut un écho immédiat dans le vol. VI de la nouvelle édition [1]) des Vite de Vasari, par Bottari, publié l'année suivante, 1772. La note précédemment indiquée de Bottari s'y trouve reproduite intégralement, avec cette seule addition: « Un altro (ritratto) in mezza figura, al naturale, dipinto in tela e bellissimo, che si crede di Cecchin Salviati, esiste in casa del Sig. Onofrio Bracci nobil fiorentino, in via de' Ginori ». Il est cependant assez singulier, que l'auteur de ces annotations, dans un ouvrage publié à Florence, ne dise rien du portrait Strozzi, donné l'année précédente et qui fut certainement exposé immédiatement, à la Sala dei Ritratti, même avec la mention « autoritratto ».

En 1776, parut à Florence le Ier vol. d'une autre *Serie di Uomini illustri* [2]), où se trouve le portrait de Michelange, d'après la peinture du Duc Strozzi, en une gravure sur cuivre, dont le dessin original est conservé à la Coll. des Dessins des Uffizi. Voici la légende qui accompagne la gravure: « Il Divino Michelangelo.... preso da un quadro in tavola

---

été pris, à Florence, sur le cadavre, et qui aurait été utilisé pour le buste de Santa Croce (voir Ière partie). Je ne sais pas ce que ce portrait Bracci est devenu. Zobi, nous allons le voir, crut le reconnaître, en 1844, dans le portrait Fedi; mais Milanesi réfute absolument cette identification. Maintenant que le portrait Alquier-Chaix d'Est Ange est publié, tombe la supposition de Milanesi — qui n'avait jamais vu le portrait Chaix d'Est Ange —, de l'identité du portrait Bracci avec le portrait Chaix d'Est Ange; ce n'est pas non plus le portrait du Duc de Weymiss, publié par Symonds, en frontispice de sa *Life* et des *Sonnets* de Michelange.

[1]) Vasari, *Vite*. Ed. di Mgr Giov. Bottari ed arricchita di note oltre quella dell'ediz. illustrata di Roma, vol. VI, p. 300, note 1. Livorno, Firenze, 1772.

[2]) *Serie di Ritratti d'Uomini illustri toscani, con gli elogi istorici dei medesimi,* consacrata a S. A. R. Pietro Leopoldo, 4 vol. in-folio: appresso Giuseppe Allegrini, Firenze. Le I vol. en 1776. L'« Elogio » de Michelange est écrit par G. Pelli, Directeur de la Galleria.

appo S. E. il Sig^re Principe e Sen^re D. Ferdinando Strozzi; Giuliano Traballesi del., Franc. Allegrini incis., 1763 ».

Il n'existe aucune espèce de doute au sujet de l'original de cette gravure, c'est bien le Michelange assis près d'une fenêtre, qui se trouve à la Sala de' Ritratti des Uffizi, et qui a été donné, en 1771, par le Duc Lorenzo Strozzi. Mais la gravure et le dessin original, lui-même, présentent avec le portrait des Uffizi de si grandes différences, dans l'expression et la physionomie, qu'en effet, on pourrait être tenté, au premier abord, de se demander si cette gravure est vraiment la copie de la peinture de la Sala dei Ritratti. De plus, cette gravure, publiée seulement en 1776, c'est à dire *cinq ans après* la donation de Lorenzo Strozzi, fut gravée – et très heureusement la gravure porte le millésime – en 1763; c'est à dire *huit ans avant* cette donation. Enfin, l'« Elogio » écrit pour ce portrait par Pelli, Directeur de la Galleria depuis 1775, ne fait, pas plus que la gravure, aucune mention de cette donation. D'où l'on doit conclure, à moins de supposer, chez Pelli, une mauvaise volonté inexplicable et frisant l'invraisemblance, que l'« Elogio », lui-même, avait été écrit, peut-être même déjà imprimé, antérieurement à 1771, époque de la donation.

Il est résulté, de cet ensemble de circonstances, un fait probablement unique dans l'histoire de l'art.

Milanesi, qui ne devait ni ne pouvait ignorer l'existence du document attestant, à l'Archivio de la Galleria, cette donation Strozzi, dont — nous en fournirons la preuve — la mémoire était parfaitement vivace en 1875, dans l'ambiance de la Galleria, a cru pourtant, sans le dire explicitement – et cette réticence est singulière –, qu'en cette même année 1875 – et son texte de 1881 répète simplement celui de 1875 –, il existait deux portraits Strozzi. L'un, celui de la Galleria: « *Dell'altro che è nella R. Galleria di Firenze, non accade parlare, essendo tenuto ormai per una copia e molto guasta* »; l'autre que, pour des raisons excellemment déduites

et qui font le plus grand honneur à son sens d'historien, il considèrera comme l'original de Iacopo del Conte, et placera au Palais Strozzi, « che oggi si vede nel loro Palazzo ». Or, il en a émigré, pour la Galleria, depuis 1771, sans qu'il reste au Palais Strozzi aucune autre image de Michelange pouvant expliquer une confusion. Milanesi s'exprimera même, au sujet de ce portrait inexistant du Palais Strozzi, de telle manière, que tout le monde, en le lisant, peut et même doit croire, et en effet a cru, qu'il l'a vu, lui-même, au Palais Strozzi et qu'il l'y a même comparé au portrait Fedi. Mr Thode, qui s'est bien gardé, lui aussi, de frapper au Palais Strozzi ou d'y écrire, affirmera, en 1908, d'après Milanesi, l'existence en ce Palais d'un portrait de Michelange, qui ne s'y trouve plus depuis cent trente sept ans; et ignorera, lui aussi, que le portrait de la Sala dei Ritratti n'est autre chose que le portrait Strozzi.

De tout cela il est résulté et résulte encore, que le portrait de Iacopo del Conte, à la fois, est et n'est pas au Palais Strozzi; est et n'est pas à la Galleria. Et, par une fantaisie prodigieuse de la destinée, tous les dérivés de ce portrait Iacopo del Conte, tous les membres de sa famille, ont été, par la suite, baptisés Bugiardini.

Il semble que l'on assiste à une scène de « l'Hôtel du Libre Echange. » L'Histoire des portraits Iacopo del Conte-Bugiardini est un vaudeville, que n'aurait pas imaginé Feydau. Vous demandez Bugiardini, c'est Iacopo del Conte qu'on vous présente; Bugiardini! Iacopo del Conte! on ne sait vraiment plus ou l'on en est! Et ce sont ces monuments vénérables: Palazzo Strozzi, Galleria Buonarroti, Sala dei Ritratti, qui sont devenus la scène de cette ridicule mystification, où l'on ne peut même plus arriver à découvrir qui trompe, qui se trompe, qui est trompé; et, ni pourquoi ni comment on trompe, on se trompe ou on est trompé.

Et tout cet imbroglio eut pu être si facilement évité par une simple visite au Palais Strozzi, où des gens aimables,

mais un peu ahuris de toutes ces histoires, le Prince Leone et le Duc Roberto, sont prêts à fournir toutes les explications! Ces explications sont d'ailleurs très simples: depuis juillet 1771, il n'existe plus aucune image de Michelange, au Palais Strozzi!

Nous rencontrerons, chemin faisant, un doublet de cette aventure plaisante, en un autre Palais de Florence, le Palais della Stufa.

Jusqu'à présent, nous avons pu constater, chez les anciens Directeurs de la Galleria, une véritable indifférence à l'égard du Portrait Strozzi. Mais, brusquement, en 1817, nous voyons cette indifférence se transformer en hostilité; une hostilité aussi violente qu'injustifiée et qui, dans les termes où elle est exprimée, semble bien être – et il n'est pas besoin pour découvrir ce fait d'un profond psychologue – le résultat d'une suggestion. Elle échappe, en effet, à toute autre explication.

Dans le vol. I (1817) de la IIIe série de la « *Galleria illustrata* » [1]) de Florence, à la p. 38, nous lisons ce texte, qui accompagne une reproduction, assez médiocre, du portrait Strozzi: mais où pourtant l'expression de la physionomie est bien mieux conservée que dans la gravure de 1776.

« Se fosse di mano del Buonarroti, come è stato in avanti creduto, il ritratto che di lui produciamo, *noi gli avremmo certo dovuto anco per questo dar lodi*, perchè niuna opera uscì da questo grande artista che non destasse gli applausi. Ma troppo e distante del grandioso stile di esso [Buonarroti] e noi lo abbiamo pubblicato, perchè siamo certi che a una serie numerosa e pregevole com'è questa, non fa sfregio un qualche pezzo illegittimo o men sicuro. Così poche falsificate anticaglie, che inserite siano in un museo ricco di preziosi monumenti vetusti, non tolgon punto ad essi il pregio, ed

---

[1]) *Galleria (Reale) di Firenze illustrata da Pietro Benvenuti, A. Montalvi, Giov. Batt. Zannoni,* Firenze, Molini, 10 vol. in-8°, 1812-24.

è contento l'osservatore, se si avvisa, o se accortosene di per sè, non gli si nega. »

Qui a écrit ces lignes stupéfiantes? On ne peut le savoir que d'une façon approximative. Dans une note, l'éditeur, G. Molini, dit, à la p. 11 du vol. I (1812), antidaté: « La Serie terza è lavoro di diverse mani. Scritto hanno nel tomo primo esso signor Ramirez da Montalvo, il signor cav. prof. Sebastiano Ciampi, Antonio Zannoni, morto in 1815, ed il suo fratello Giov. Battista Zannoni. »

L'abbé Giov. Batt. Zannoni était un fort brave homme, Antiquario della Galleria, très laborieux et très studieux; il y rendit de grands services, jusqu'à sa mort, en 1832. Ciampi n'est pas, lui non plus, un homme sans mérite. Et je me hâte de le dire, leur probité à tous ne saurait être soupçonnée un seul instant. Ramirez da Montalvo était à ce moment Sous-Directeur de la Galerie et c'est à lui, en somme, que doit remonter la responsabilité. Il fit, à la Galerie, une très longue carrière et lui rendit de grands services, en divers départements. Giovanni degli Alessandri (Directeur depuis 1811) fit exécuter, par ordre de Ferdinand III, le grand Inventario della Galleria (1818-25), terminé sous Leopold II. Il est dit, au Proemio de cet Inventaire, que le Sous-Directeur Montalvi a dressé le catalogue des peintures, sous la direction de l'abbé Zannoni. Cet inventaire est un véritable monument. Très complet, très méthodique et, par suite, très facile à compulser; très bon pour l'époque, sa valeur dépasse singulièrement celle des inventaires précédents. L'absence, au catalogue des Ritratti d'Artisti, de toute mention du portrait Strozzi, est d'autant plus remarquable; et je ne puis, je l'avoue, lui trouver aucune justification, ni même aucune explication.

Dans le vol. III, p. 212, de l'Inventario, on trouve:

*Buonarroti Michelangiolo, busto, n.° 2263, presenta due terzi di faccia con l'orecchio destro, con corti capelli e barba brinata e veste scura. Tavola, cornice intagliata e tinta gialla. Al. B^a 1; larg. B^a — 15.*

Ce sont les mesures du portrait du corridoio, aujourd'hui n.° 778, copie banale du type de Marcello Venusti au Capitole; non celles du portrait Strozzi. Et la preuve que, dans le catalogue de 1825, il s'agit bien du portrait du corridoio, c'est qu'à la p. 217, sous le n.° 2284, nous trouvons l'indication du portrait de Michelange le Jeune (également aujourd'hui au corridoio, sous le même n.° 778), avec des mesures identiques.

Déjà, dans l'Inventaire de 1784, établi sous la direction de Pelli, il n'est question, à la p. 260 (catalogue de la Stanza 1 dei Pittori), que d'un seul portrait de Michelange:

« *P. 260 n.° 27. Michelangelo Buonarroti Fiorentino, Inv. sudd.° 3273* ».

Et c'est tout. L'inventario sudd.° est celui de 1769.

En 1769, fut « allontanato per ragione non bella, della Galleria, Giuseppe Bianchi » [1]) et le nouveau Directeur fut justement ce canonico Giuseppe Querci, qui écrivit au conseiller Tavanti la lettre annonçant le don de Lorenzo Strozzi. Or, dans cet inventaire de 1769, la seule mention d'un portrait de Michelange se trouve au vol. II, p. 542, *verso*, n.° 3273; en supplément et en marge, on lit seulement cette indication:

« *Al presente trovasi in d.ª cornice il ritratto di Mich. Buonarroti acquisito moderno.* »

Antérieurement à 1769, y avait-il déjà, dans cette même cornice, un portrait de Michelange – car il est absolument certain qu'il y avait alors, à la Galleria, au moins un portrait de Michelange –, quelle qu'en fût l'origine ou la valeur. Que ce fût celui de la collection du Duc Cosimo I, indiqué par Vasari, ou qu'il provînt de cette acquisition, actuellement il est vrai incertaine, faite par Ferdinand II, en 1637, de la collection de portraits d'artistes de l'Accademia di San Luca, à Rome. L'Inventario antérieur, de 1753 (Gius. Bianchi D.r)

---

[1]) A. Gotti, *Le Gallerie e Musei di Firenze*, 2ª ed. p. 168, 1875.

est formel: sous le n.° 154, Michelangelo Buonarroti, entre Leone Battista Alberti et Leonardo da Vinci. Le portrait fut-il enlevé de cette cornice et disparut-il de la galerie? On pourrait le croire, mais cela n'est pas dit expressément. Je serais porté à supposer qu'il fut donné à la Casa Buonarroti et que c'est celui qui y figure actuellement, sous l'attribution à Marcello Venusti, dont il est en effet une copie; et qui n'est pas signalé dans la *Descrizione* de Michelange le Jeune. Mais c'est là une simple supposition. Alors, on se demande pourquoi ce chassé croisé; pourquoi a-t-on enlevé de sa cornice, une peinture, il est vrai insignifiante, mais pour la remplacer par une autre qui ne vaut pas plus? Tout cela est mystérieux, on peut bien dire louche, si on s'en rapporte aux événements qui se passaient alors à la galerie et qui nécessitèrent l'expulsion de Giuseppe Bianchi, dont Pelli et Gotti après lui, ne parlent qu'en se voilant la face.

Il y a aussi quelque raison de voir, en cet « acquisito moderno », qui est certainement celui qui se trouve actuellement au corridoio, un des tableaux de la collection de l'abbé Antonio Pazzi. A l'acquisition de cette collection, se rattache une histoire que G. Pelli raconte à mots couverts [1]); et, dit-il: « Ciò che venne alla luce del giorno e di cui non va ravvivata la memoria, fece allontanare dalla Galleria il suddetto Giuseppe Bianchi, gli antenati del quale avevano quasi per 200 anni servito in essa ». La collection de Pazzi, dit Pelli, dans sa note CLVII, provenait en grande partie d'un libraire véreux, Giov. Batt. Zannoni (qu'il ne faut pas confondre avec l'abbé du même nom). Pelli ajoute, qu'un grand nombre de ces portraits ne furent pas achetés, parcequ'ils étaient trop manifestement faux; et aussi que, parmi ceux qui furent achetés, le plus grand nombre

---

[1]) G. PELLI, *Saggio istorico della R. Galleria,* 1779, 1er vol., p. 408; 2e vol., note CLVII, p. 235.

l'étaient aussi. Tels qu'ils étaient, A. Pazzi les grava, lui-même, et réussit à les faire publier, en deux magnifiques volumes (XI, 1764; XII, 1766), supplément du « Museo Fiorentino ». Ce qui est singulier, c'est que, dans aucun de ces volumes, aucun portrait de Michelange ne fut non plus publié. Celui du Duc Strozzi était déjà gravé en 1763; mais il ne fut publié (dans la *Serie*) qu'en 1776, c'est à dire assez longtemps après ces événements.

Quoi qu'il en soit de ces histoires bien confuses, concernant les portraits de Michelange à la Galleria, antérieurement au don du Duc Strozzi, en 1771 [1]), il est certain que, dans les inventaires postérieurs à ce don, de 1784 et de 1825, le portrait Strozzi, qui était cependant exposé à la Galleria comme auto-ritratto, n'est pas même jugé digne d'une simple mention; et le fait est d'autant plus digne de remarque, que ce même Directeur Pelli, qui a presidé à l'Inventaire de 1784, a écrit, de sa propre plume, l'Elogio du portrait Strozzi, publié en 1776, dans la *Serie*.

Enfin arrive la bordée d'injures de 1817, contre le portrait Strozzi, dont, s'il ne l'a pas écrite lui-même, le Sous-Directeur Montalvi garde la responsabilité.

Il ne me vient pas, je le répète encore, un seul instant à l'esprit – et ce n'est pas là, de ma part, un perfide artifice

---

[1]) Étant donné l'absence de toute valeur iconographique ou artistiques de ces portraits, les recherches ne valent pas le temps considérable qu'il faudrait leur consacrer, pour élucider ces problèmes insignifiants. D'ailleurs, je crois avoir extrait des Inventaires de la Galleria depuis celui de 1754, tout ce qu'ils renferment d'intéressant. Les inventaires antérieurs et le *Giornale delle Intrate*, de l'Archivio di Stato, n'ont plus grand chose à nous révéler.

La lettre, 11 juillet 1771, du Directeur Querci, dit expressément que: « Il Gabinetto dei Ritratti di Pittori era mancante del Ritratto di Michelangelo »; ce qui, d'après l'Inventaire de 1769, ne peut être pris à la lettre. Querci veut dire évidemment que la Galleria ne possédait alors aucun bon portrait de Michelange.

oratoire – de suspecter la probité, même l'entière bonne foi de Querci, Pelli et Montalvi. Je crois avoir trouvé l'explication de leur attitude, en apparence inexplicable, dans une longue et patiente suggestion exercée sur leurs esprits par le peintre graveur Wicar, qui, lui, ne semble pas avoir été complétement désintéressé.

En 1907, le Baron Joseph du Theil publia [1]), dans le journal *Les Arts,* une description des principaux tableaux de la collection de son défunt beau père, Chaix d'Est-Ange. Dans cette collection, se trouve une copie inachevée du portrait de la Galleria, la moins infidèle peut-être que nous possédions. On ne peut cependant considérer ce tableau, ni comme une ébauche de Iacopo del Conte, ni comme une réplique de la main même de ce maître. La tendance à l'embellissement et au rajeunissement, si accentuée dans les portraits attribués à Venusti, y est déjà trop manifeste. On pourrait être tenté d'y reconnaître l'œuvre de Cecchin Salviati. Mr du Theil considère son portrait comme un auto-ritratto; c'est à dire qu'il aurait été exécuté par la main même de Michelange. Il se fonde, en réalité, sur deux uniques preuves: l'affirmation de Ingres et celle du peintre graveur Wicar. Je cite Mr du Theil.

« En 1823, Wicar dit: « Michelange, sur ce panneau, s'est peint lui même, à l'aide d'un miroir; la tête est terminée avec une si grande force et un si grand sentiment de pinceau, qu'il n'est aucune tête, parmi celles si vivantes et si belles qui peuplent la transfiguration du Sanzio, qui la surpasse.... Le reste n'est indiqué que par un contour tracé au pinceau, mais la main à droite (c'est à dire la main gauche) est presque terminée; on découvre, dans un glacis général vert, les parties commencées d'une Sainte Famille. Ce portrait est le plus beau connu jusqu'à présent. »

---

[1]) J. du Theil, *La Galerie Chaix d'Est-Ange,* Les Arts, 1907, p. 6. Avec une reproduction du portrait.

Reprenons, nous-même et dans leur texte original, les documents dont Mr du Theil fait état.

Un beau jour, un jeune professeur de dessin de Rome fit une grande découverte, que nous avons racontée et appréciée plus haut, en notre étude sur le prétendu tombeau de Michelange, à S.S. XII Apostoli, de Rome. Il s'aperçut que la statue couchée du cloître de S.S. Apostoli présentait une « ressemblance frappante » avec celle de Michelange et il fit part de cette découverte à son maître Wicar. Ici, je laisse la parole à F. de Romanis [1]), qui est notre unique source d'information sur les impressions de Wicar:

« Quindi parlatone (Giangiacomo) coll'egregio suo maestro Wicar, che all'ottima pratica della Pittura unisce la dottrina più squisita ed arcana delle opere e de' fatti degli antichi artisti; riscontrò il medesimo Wicar che quella statua giacente avea tutta la fisionomia del Buonarroti, e specialmente avere il naso ammacato, di quel pugno famoso, che gli dette il Torrigiani sul viso, come dice la storia, e come attestano gli altri monumenti; anzi rivide in essa quasi entro uno specchio la rarissima imagine che Michelagniolo da se stesso dipinse in una tavola che fu comperata, in Napoli, dal Cavaliere Alquier, gentiluomo francese, la quale io qui vengo ad esporvi come a me la descrisse. Michelangiolo s'era in quella tavola ritratto dallo specchio e la testa si vedeva finita in ogni parte con si grande forza e sentimento di penello che niuna di quelle tante e maravigliose che vivono nella transfigurazione del Sanzio può superarla: dal che vedeasi cotanto magistero di colorito nel dipingere ad olio le carni, che cotal parte, essenzialissima della Pittura, spezialmente ne' ritratti, confermavasi essere stata in sommo grado posseduta da quel ingegno straordinario. Il resto indicavasi da un contorno disegnato col penello, ma la man dritta era più che abozzata a colore. Sorgeansi, ri-

---

[1]) F. de Romanis, cité, p. 112.

coperte da una velatura generale verde, molte parti incominciate da una sacra famiglia, della quale forse non andette contento l'autore: e più si riguardava sottilmente più parti vi si scoprivano, le quali sempre più faceano fede che l'uno e l'altro lavoro erano della mano di Michelangiolo; come altresì quel ritratto era il più bello che si conoscesse finora. »

Par contre, il m'est profondément déplaisant de reproduire ici la citation d'Ingres, dont la mémoire inspire un profond respect; mais, puisque Mr du Theil a fait état de ces affirmations singulières, il faut le suivre, au risque d'être accusé de dissimuler.

« Notre charmante causerie de l'autre jour, écrivait Ingres, à Mr Varcollier, le 10 janvier 1852, a ravivé chez moi le souvenir du beau portrait de Michelange que Mr Chaix d'Est-Ange a le bonheur de posséder; chef-d'œuvre, en effet, parti de la main de ce colosse de génie! Portrait vivant de ses mœurs! Histoire tout entière de l'art! En un mot, toute la vie de Michelange, un de ces hommes si puissants après Dieu et qu'il ne nous envoie que de siècles en siècles! »

Laissons de côté le style, c'est ainsi qu'on s'exprimait, il y a soixante ans, sous la Coupole et l'habitude n'en est pas encore passée; mais Ingres, outre qu'Académicien, était aussi un grand artiste.

Il avait exécuté, en 1814, de nombreuses copies, à la Sixtine et se considérait, lui-même, en fait d'œuvres de Michelange, comme le meilleur connaisseur de son temps; parceque, disait-il, en un style moins noble, faisant allusion à ce commerce avec Michelange, « il en avait mangé ».

Ce que pèsent aujourd'hui, maintenant que les questions sont solidement posées, les déclarations hyperboliques de Ingres; un peu moins sans doute que celles, plus modestes, à propos du buste d'Urbino, du domestique Antonio del Francese, qui le prétendait aussi « disegnato da lui proprio ». Mais les artistes, lorsqu'ils font de la critique, nient

on affirment, sans se préoccuper de telles vétilles; leur critique, ainsi que leurs œuvres, obéit au souffle de l'inspiration. Ingres aurait pu cependant réfléchir, qu'il ne reste, de Michelange, aucune peinture à l'huile certaine. On pourrait aussi faire le même reproche à Mr du Theil; mais, dans les quelques lignes qu'il consacre à son tableau, Mr du Theil, tout en prenant un ton magistral, qui en a sans doute imposé – nous allons le voir – à Mr Steinmann, fait preuve d'une ignorance absolue, au sujet de la question des portraits de Michelange.

D'où Wicar a-t-il tiré cette affirmation: « Michelange lui-même s'est peint devant un miroir », qui n'est confirmée par aucun texte, et qui est contredite par tout ce que nous savons de Michelange. L'existence d'un auto-ritratto de Michelange eut été, de son temps, une chose singulièrement notoire. Comment Vasari eut-il pu l'ignorer ou n'en pas parler? Depuis Bottari, et malgré les étiquettes de la Galleria de Florence et du Capitole, on ne pourrait citer un nom de critique en faveur de cette affirmation. Wicar l'a simplément tirée de son imagination, singulièrement échauffée en faveur du portrait de son ami Alquier.

Comment n'a-t-il pas conçu, lui aussi un peintre, quelque soupçon à l'égard d'une peinture à l'huile de Michelange; car il ne pouvait ou ne devait pas ignorer le mépris de Michelange à l'égard de ce procédé, qu'il dit bon « pour les femmes et les paresseux ». Il ne pouvait pas ignorer, non plus, les singulières analogies qui rattachent le portrait Alquier au portrait Strozzi-Galleria. Wicar connaissait à fond la Galleria de Florence et l'importance de l'origine du Palais Strozzi, par rapport à une tavola achetée de rencontre, à Naples, aurait dû le frapper. Mr Steinmann, qui a donné avec complaisance l'hospitalité [1]) à l'article de Mr du Theil,

---

[1]) E. Steinmann, *Zur Ikonographie Michelangelo*. Monatshefte f. Kunstw. Vol. I, pp. 40-52, 1908.

et a reproduit son tableau, s'est, lui non plus, embarrassé d'aucune de ces considérations.

Que l'on compare aussi la reproduction du tableau Chaix d'Est-Ange, dans *Les Arts* et les *Monatshefte,* avec la photo (Pl. XII, p. 113) de la statue de Rome. Wicar dit, par la plume de Romanis: « anzi rivide in essa quasi entro uno specchio la rarissima imagine che Michelagniolo da se stesso dipinse in una tavola che fu comperata in Napoli del Cavaliere Alquier ». Autrefois, à propos d'un livre de Winckler, Mr Salomon Reinach a prononcé ce mot: « les Folies-Babyloniennes »; nous pouvons bien dire, « les Folies-Wicar ».

Wicar a fait de longs séjours à Florence, dont il connaissait à fond, je le répète, la Galerie; puisqu'il en a gravé [1]), d'ailleurs avec beaucoup de talent, de nombreux tableaux. Parmi ces gravures, ne figure aucun portrait de Michelange; ce qui prouve qu'il appréciait peu, ou au moins feignait de ne pas apprécier, le portrait du duc Lorenzo Strozzi. Cependant, le Baron Alquier ayant été ambassadeur à Naples, seulement en 1902, très probablement n'a pu y acquérir ce tableau avant cette époque; donc la sympathie de Wicar, à l'égard de ce portrait, que Romanis exprime en termes si hyperboliques, n'est pour rien dans l'abstention de Pelli, en l'inventaire de 1784. Cependant Wicar se trouvait, je crois, à cette époque, ou au moins aux environs de cette époque, à Florence. Si Wicar avait déjà une antipathie contre le portrait Strozzi, elle n'était pas encore provoquée par l'amour qu'il portait au portrait Alquier. Mais alors, comment se fait-il, étant donnée la grande ressemblance entre les deux tableaux, que Wicar ait éprouvé tant d'antipathie ou au

[1]) *Galerie de Florence. Tableaux, Statues, Bas Reliefs et Camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dessinés par Wicar et gravés sous la direction de Lacombe et Masquelier, avec les explications par Mongez l'ainé.* 4 Vol. in-fol. Paris, 1789-1813. (Ce bel ouvrage se trouve à la Bibl. Nazionale de Florence).

moins d'indifférence à l'égard du portrait Strozzi, qui lui est si supérieur; tant de sympathie, plus tard, à l'égard du portrait Alquier. Sans doute, « Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît pas ».

Mais, par la suite, il devient au contraire extrêmement probable, que la diatribe de la *Galleria,* en 1817, doit être attribuée à l'influence de Wicar; et que même, la situation d'Alquier étant devenue très médiocre, après la Restauration, en 1815, Wicar s'entremit pour faire acheter le tableau, comme un véritable auto-ritratto de Michelange, par le Grand Duc; ce qui d'ailleurs ne réussit pas.

Tout cela est fort incertain, je suis le premier à le reconnaître; mais, au moins, aurai-je rassemblé toute la documentation qu'il sera probablement possible de recueillir, grâce à laquelle, d'autres, plus intelligents et plus avisés que moi, seront capables de décider. D'ailleurs, si l'hypotèse de la suggestion n'est pas acceptée, la responsabilité du jugement de la *Galleria Illustrata,* s'en trouverait singulièrement aggravée.

Les attitudes des Directeurs de cette époque, à l'égard du magnifique portrait Strozzi, restent obscures; bien que, je le repète, il ne me vienne pas à l'esprit l'ombre d'un soupçon à l'égard de la parfaite probité de Montalvi; il est déjà trop cruel, à son égard, d'avoir dû répéter cette phrase de la *Galleria illustrata:* « Si ce portrait que nous reproduisons était de la main de Buonarroti, comme on l'a cru antérieurement, nous lui aurions dû, même pour cela seul, nos louanges, parceque jamais ne sortit de la main du grand artiste, une œuvre qui n'ait mérité les applaudissements ».

Dans le vol. des *Ritratti,* de la nouvelle *Galleria illustrata,* publiée à Florence, en 1844, le portrait Strozzi-Galleria se trouve représenté, avec attribution de la peinture à Michelange lui-même, en une médiocre gravure, signée G. P. Lorenzi. L'expression de la physionomie n'y est pas conservée et ressemble à celle de la *Serie* de 1776.

Les éditions de Vasari publiées au début du XIXe siècle ne présentent, au point de vue des portraits de Michelange, comme d'ailleurs à tous les autres, aucun intérêt.

Dans le XIIe vol. de l'édition dite Le Monnier, de Vasari, publié en 1856, on lit cette simple note, que nous reproduisons in-extenso, et qui représente toutes les réflexions des éditeurs, au sujet des portraits. « Fra i tanti ritratti di Michelangiolo che abbiamo, così di pittura come di bronzo, non si può accertare quali sieno gli originali del Bugiardini e del Ricciarello; quello dipinto in tavola che ha la Galleria di Firenze mostra di essere il più autentico di tutti ».

Cette note prouve deux choses: que les éditeurs, parmi lesquels figurent les deux frères, Carlo et Gaetano Milanesi, un siècle après Bottari, ne se sont pas donné beaucoup de mal pour faire avancer la question des portraits de Michelange. Ils semblent, de plus, professer une grande estime à l'égard du tableau de la *Galleria.* Mais l'absence du nom de Iacopo del Conte dans leur note, montre qu'ils sont restés totalement étrangers à la question; et, ce qu'ils peuvent dire, pour ou contre, n'a pas grande signification.

Alors se pose la question de savoir pourquoi et comment, en 1875 et 1881 [1]), le même G. Milanesi, parlant du même portrait de la Galleria, a pu écrire: « Dell'altro che è nella R. Galleria di Firenze, non accade parlare, essendo tenuta ormai per una copia e molto guasta ». Que signifie cet « ormai »; que s'est il donc produit, dans l'intervalle, qui ait pu changer, du blanc au noir, les opinions de Milanesi à l'égard de ce tableau. L'explication sauterait aux yeux d'un enfant: en 1856, Milanesi n'avait pas étudié la question; en 1875, lorsqu'il préparait son mémoire sur les *Ritratti,* il a lu l'article de la *Galleria illustrata,* dont il reproduit, sans même les discuter, les étonnantes conclusions.

---

[1]) *Dei Ritratti di Michelangelo,* in Ricordo al Popolo Italiano, 1875; réimprimé dans VASARI, ed. Sansoni, VII, p. 332. 1881.

Mais, il y a plus fort encore. Quelques lignes plus haut, nous lisons, dans le même travail de Milanesi: « Dell'altro che fu dipinto da Iacopo del Conte, nessuno dopo il Vasari ha mai più parlato, per non sapersi se ancora esista e dove. A questo proposito ci sia permesso di arrischiare una congettura. Nella *Serie*, ecc. 1876, è inciso un ritratto di Michelangiolo, che si dice cavato dall'originale presso il Principe Ferdinando Strozzi.

« Ora io suppongo, non senza ragione, che il ritratto di Casa Strozzi possa esser quello stesso che fu dipinto da Jacopo del Conte; il quale è noto che stette gran parte del suo tempo in Roma dove, dai Papi, dai Cardinali e da' Gran Signori fu molto adoperato, specialmente in far ritratti, ne' quali era eccellente; ed è noto altresì che fra gli altri egli ritrasse Piero, Leone e Roberto, figliuoli di Filippo Strozzi [1]). Bene dunque può essere che quei signori, desiderando di avere il ritratto di Michelangiolo, che era molto loro amico, lo commettessero ad Iacopo, come pittore della casa; e che questo ritratto, restato presso gli Strozzi in Roma, fosse poi da loro portato a Firenze, quando vi ritornarono. DI FATTI, ANCHE OGGI SI VEDE NEL LORO PALAZZO; E A QUESTO ASSAI PIÙ CHE ALL'ALTRO DEI BRACCI SI RASSOMIGLIA IL RITRATTO POSSEDUTO DAGLI EREDI FEDI ».

Il y a là, c'est bien le cas de le dire, un mystère proposé

---

[1]) Cela est possible, assez probable même, mais l'indication de ces trois portraits ne sort que de l'imagination de Milanesi. Nos deux uniques sources d'information, pour Iacopo del Conte, sont: Vasari, qui, des trois fils de Filippo (VII, p. 576), cite le seul portrait de Piero Strozzi; et Giovan Baglione, *Le Vite dei Pittori*, 2e ed., p. 71. Napoli 1733, qui, parmi tous les personnages portraiturés n'indique nominativement que la belle Livia Colonna. Je n'ai vu, au Palais Strozzi qu'un seul portrait de l'un des fils de Filippo; c'est une très belle peinture, attribuée a Bronzino, située trop haut pour que l'on puisse bien l'examiner, et qui pourrait être l'œuvre de Jacopo del Conte. Cette question mérite d'être examinée de près.

à notre foi. Milanesi n'a pas, semble-t-il, négligé d'aller au Palais Strozzi, puisqu'il affirme que le portrait « se voit dans leur Palais »; il l'a même comparé, dit-il, avec le portrait Fedi. Devant la netteté, au moins apparente, de ces affirmations, on est porté à croire – et en effet tout le monde l'a cru depuis, sur la foi de Milanesi – qu'il y avait encore, en 1875, un portrait de Michelange, au Palais Strozzi; et comme Milanesi ne dit rien, en son mémoire, de l'origine Strozzi du portrait de la Galleria, il était également bien naturel qu'on les ait considerés, ainsi que l'a fait Mr Thode, comme deux tableaux absolument différents. Et cependant, il n'a jamais existé qu'un seul portrait Strozzi. Peut-être aussi, Mr Thode aurait-il pu songer à vérifier les assertions de Milanesi. C'est ce que j'ai fait; et successivement, les deux frères, le Prince Leone et le Duc Roberto, qui ne sont plus de très jeunes hommes, m'ont affirmé, de la façon plus péremptoire, que jamais ils n'avaient vu aucun portrait de Michelange au Palais, et qu'ils n'en avaient même jamais entendu parler. On m'excusera si je reviens sur les mêmes questions; mais, après ces explications, il ne doit rester aucun doute.

La seule interprétation possible, c'est que Milanesi ait comparé le portrait Fedi, non pas avec le portrait du Palais Strozzi – où il ne dit pas qu'il l'a vu, mais qu'il se voit, et qui n'existait pas –, mais avec le portrait gravé dans la « *Serie* » et qui portait encore, en 1776, la mention, depuis cinq ans inexacte, « appartenant au Duc Ferdinando Strozzi ».

Mais alors, ignorait-on donc, en 1875, à la Galleria de Florence, la lettre du Directeur Querci, de 1771. Cette supposition, qui serait en elle-même énorme et même absurde, est formellement démentie, dans un ouvrage écrit et publié, ou peut bien le dire, le même jour que le mémoire de Milanesi; à l'occasion du IVe Centenaire du Michelange, par A. Gotti [1]), Directeur de la Galleria depuis 1864. Nous li-

---

[1]) A. Gotti, *Le Gallerie ed i Musei di Firenze,* 2a ed., 1875.

sons, à la p. 170, « anche da privati per via di doni o di compre potè il Granduca (Pietro Leopoldo) avere buon numero di quadri e in specie di ritratti di pittori, fra' quali è meritevole d'essere ricordato quello di Michelangelo Buonarroti, che gli fu offerto dal duca Lorenzo Strozzi (fils de Ferdinando), suo cavallerizzo (écuyer) maggiore. »

Comment se fait-il alors, que Gotti, intime ami et collaborateur de Milanesi pour tout ce qui concerne Michelange, dont lui-même (Gotti) publie une *Vita* en deux volumes, cette même année 1875, ait laissé commettre cette erreur par le Sous-Directeur de l'Archivio di Stato. Et cela, non seulement dans sa publication de 1875, mais dans la réédition de 1881, en son commentaire à la vie de Michelange; et aussi, comment se fait-il, que Milanesi n'ait jamais lu ce texte du livre de Gotti? A qui peut-on imposer l'obligation de le croire. Tout cela est vraiment bien étrange!

Et cependant, au moment de sa publication et pendant une trentaine d'années, le mémoire de Milanesi a été célébré, comme le nec plus ultra de la critique, de l'exactitude et de l'érudition; et en 1908, Mr Thode a accepté aveuglément toutes ses affirmations.

Par contre, les réflexions que fait Milanesi, à propos du portrait Iacopo del Conte et des relations de Michelange avec les Strozzi, les inductions qu'il tire de ces relations, sont excellentes; on ne comprend même pas qu'elles n'aient pas été faites beaucoup plus tôt. Michelange fut deux fois l'hôte des Strozzi, à Rome, lors de sa grande maladie de 1844, et lors de sa rechute, quelques mois plus tard; nous avons de très fortes raisons, qui seront exposées en notre second volume, de dater le portrait Iacopo del Conte, de la fin de 1544 ou du début de 1545.

L'erreur et la confusion dans lesquelles tomba Milanesi l'empêchèrent de tirer parti, lui-même, de ses propres critiques, et ne leur permirent pas, non plus, de porter leurs fruits; sans cela, il y a bien des années, au moins une qua-

rantaine, que la question du portrait Iacopo del Conte serait résolue définitivement.

A l'occasion d'une de ces très déplaisantes revendications périodiques, qui se produisent hors d'Italie, et de l'apparition d'un nouvel auto-ritratto de Michelange, en 1904, Mr Corrado Ricci, alors Directeur de la Galleria de Florence, a affirmé encore une fois, après tant d'autres, qu'il n'existait pas d'auto-ritratto de Michelange; ce qui n'empêcha pas d'ailleurs, la revendication du Theil, en 1907. Mr Ricci publia la lettre Querci, de 1771, concernant le don, par Lorenzo Strozzi, du portrait des Uffizi, qu'il avait fait placer en frontispice de la traduction francaise de son Michelange. Malheureusement, par un excès de modestie, on peut bien le dire, de la part de Mr Ricci, cette publication de la lettre Querci, faite seulement dans un journal politique italien, est restée ignorée des critiques; et certainement, ni Mr Thode, ni Mr Steinmann ne l'ont connue [1]). Je l'aurais très probablement moi-même ignorée, si je ne m'étais adressé à Mr Ricci, que je supposais devoir être bien informé. Peut-être, ces éminents critiques auraient il me faire comme moi.

Les résultats auxquels est arrivé Mr Thode [2]) sont particulièrement remarquables. Dans sa Ve Catégorie: Peintures, IVe type, figurent, sous des numéros différents, le tableau des Uffizi et le tableau Strozzi; et on peut bien le dire, c'est par une chance exceptionnelle, qu'ils n'ont pas été rangés dans

---

[1]) Corrado Ricci, *Giornale d'Italia,* 17 gennaio et 4 febbraio 1904. Voir aussi *Marzocco,* de Florence, 24 gennaio et 7 febbraio. Je demande à Mr Ricci la permission de relever une petite erreur, dans sa note. Le portrait Alquier et le portrait Chaix d'Est-Ange ne sont pas deux portraits différents; le portrait Alquier fut acheté à Naples, en 1802 et revendu à Chaix d'Est-Ange, en 1836 (Du Theil, Les Arts, 1907). Mr Ricci a tiré cette information inexacte de Milanesi. Les articles de la *Weekly Critical Review* et du *Gaulois,* 1904, ne méritent pas de trouver place ici; ce sont de simples réclames en faveur d'un faux auto-ritratto.

[2]) H. Thode, *Michelangelo,* vol. V, p. 548, 1908.

des types différents. On ne peut jamais, en effet, être bien certain de la catégorie dans laquelle peut être classée une peinture qui n'existe pas. Je cite Mr Thode:

« XXXIX. Florence, Uffizi. Exactement la même représentation que dans le portrait précédent (Chaix d'Est-Ange, que Mr Thode appelle Chaix d'Estampes); Mr Thode, d'après les reprodutions, estime qu'il n'y a pas de doute, que le portrait des Uffizi – c'est à dire le portrait Strozi, ce qu'il ignore – soit une mauvaise copie du tableau Chaix d'Est-Ange.

« XLI. Florence, en possession des Strozzi. Mr Thode dit, et on doit le croire, ne pas l'avoir vu personnellement. C'est une des bien rares affirmations complétement exactes qui soient contenues en son travail sur les Portraits. Il rappelle l'opinion de Milanesi, qui y voit le tableau Iacopo del Conte. Et il cite encore l'opinion de G. Guasti, c'est à dire du comte Paolo Galletti (un Florentin voisin du Palais Strozzi), que, lui, a « *reconnu* » dans ce portrait – qui, ne l'oublions pas, est imaginaire –, une copie du portrait Fedi ».

Mr Galetti avait pris, en cela, comme dans toutes ses informations, sans exception aucune, la seule peine de copier Milanesi; Mr Thode aurait pu s'en apercevoir. Nous parlerons du travail Guasti-Galletti aux pp. 201-204.

Il est inutile de commenter, pour le lecteur qui aura lu les pages précédentes, ces informations et ces conclusions de Mr Thode. Il sait maintenant d'où elles ont été tirées et ce qu'elles valent.

Dans un travail consacré à l'iconographie de Michelange[1]), publié quelques mois avant celui de Thode, Mr Steinmann, qui avait déjà réuni, en 1905, dans son IIe volume de la *Sixtine,* une dizaine de représentations de Michelange, parmi

---

[1]) E. Steinmann *Zur Ikonographie Michelangelo,* Monatshefte f. Kunstw., vol. I, pp. 40-52, 1908. À la p. 47, se trouve la reproduction de la fresque de San Giovanni Decollato, et à la p. 592, celle du particolare. On trouve, à la p. 650, un bref supplément à ce travail.

lesquelles nous avons étudié, à propos des bustes, la fresque de Santa Trinità, décrit et figure quatre portraits, inconnus ou peu connus, réels ou imaginaires, de Michelange. L'un des deux est absolument nouveau – Mr Steinmann le dit et il a bien raison de le dire –; c'est celui qui se trouve en l'ancien Oratorio de la Compagnia della Misericordia dei Fiorentini, dans le monument presque ignoré, en tout cas bien négligé, de San Giovanni Decollato, à Rome, au voisinage de la Piazza Bocca della Verità.

Nous avons déjà parlé ou parlerons, de deux des portraits reproduits en cet article, par Mr Steinmann: l'un est le relief de Pierino da Vinci, au Museo Pio Clementino (p. 215) et l'autre est la copie du portrait Iacopo del Conte – Strozzi – Galleria, à la Collection Chaix d'Est-Ange (pp. 154-59).

Le quatrième portrait, qu'il reproduit également, est ce portrait figurant en un polyptique, avec Giotto et Donatello d'un côté, Raphael et Brunellesco de l'autre, qui se trouvait à la Collection Mond, de Londres, au sujet duquel je demanderai la permission de dire quelques mots.

Il a été publié, de nouveau, en 1910, par le critique J. P. Richter, dans le bel ouvrage qu'il consacre à la Collection Mond [1]). Cet ouvrage étant peu répandu (je ne le connais, en Italie, quà la British School of Art, du Pal. Odescalchi, à Rome), je reproduirai les quelques lignes que lui consacre Mr Richter:

« It has been observed that all existing portraits of Michelangelo are founded on the bronze bust of the Casa Buonarroti. The general character of the portrait head, here together with the observant and piercing look of the eyes, seem to me to militate against this assertion. This portrait appears to me to have been conceived as a painting and not to have been derived from a bronze bust. »

---

[1]) J. P. Richter, *The Mond Collection,* vol. II, pp. 476-81. London, 1910. Les cinq portraits forment le frontispice du vol. II.

Cette affirmation, en 1910, dans la bouche d'un homme s'occupant de questions d'art, que, non seulement tous les bustes, mais encore tous les portraits (peinture) de Michelange, sont considérés comme des dérivés du buste de bronze de la Casa Buonarroti – Mr Richter, qu'il ne faut pas confondre, il est vrai, avec l'auteur du livre sur Lionardo da Vinci, n'a-t-il donc jamais entendu parler des bustes Ricciarelli –, est un bon témoignage de l'état dans lequel se trouve la critique, pour ce qui concerne les portraits de Michelange, au moment même où j'écris ces lignes et des opinions, si on peut leur donner ce nom, qui ont cours actuellement, parmi les savants et les critiques. Par contre, l'observation que ce portrait a été conçu d'emblée comme une peinture, et n'est pas la copie d'un buste, est très judicieuse – était-elle bien nécessaire –; et Mr Steinmann pourra y réfléchir, lorsqu'il observera de nouveau le portrait de la fresque de l'Assunta, à Santa Trinità dei Monti, qu'il croit peint directement par Ricciarelli.

Mr Richter continue: « The little group of portrait-busts in the Mond Collection is probably Florentine in execution, and may be attributed, with a considerable degree of probability, to Franc. Salviati. Five isolated portrait-busts placed in grey masonry niches with rounded tops, above which the name of the artist is represented are inscribed on ornamental tables separated by putti. » Et c'est tout.

Nous n'avons pas l'intention de nous engager, en ce travail, dans les discussions de style; mais il est cependant permis de dire que cette attribution à Salviati, du très médiocre [1]) portrait Mond, qui est un mauvais dérivé du por-

[1]) Le silence de Mr Bode (Zeitsch f. Bild. Kunst. N. F. XXII, p. 117, 1911) et de Mr Frizzoni (Rassegna d'Arte, 1911, 2e et 3e fasc.), en leur article critique du livre de J. P. Richter, à propos de ces portraits, placés cependant à une place d'honneur, confirme, me semble-t-il, l'impression qu'ils m'ont produite.

trait Iacopo del Conte, ne repose sur rien. Elle est, en tout cas, encore bien moins fondée que celle qui régnait au Palais du savant abbé Bracci, à la fin du XVIIIe sc., pour le tableau actuellement égaré, dont il a été déjà question précédemment (voir p. 145, sqq.); et qui, elle-même, est des plus incertaine. Les attributions de ce genre, à Salviati ou à d'autres, me remplissent toujours d'admiration; et je ne puis me retenir de dire à Mr J. P. Richter, paraphrasant un mot du du fameux Assyriologue Oppert, que j'aurai occasion de citer encore un peu plus loin. « Monsieur, vous connaissez trop bien Salviati, pas assez Ricciarelli et Iacopo del Conte. »

D'ailleurs, la question importante est de déterminer exactement les originaux des deux types Bugiardini et Iacopo del Conte, indiqués par Vasari. Ceci établi, je crois pouvoir arriver à le démontrer, d'une façon très positive, tous les portraits connus de Michelange dérivent de ces deux types fondamentaux, qui sont les deux seuls portraits (peinture) posés, de Michelange. Ce sera la tâche de notre prochain volume. L'étude des épigones, qu'ils soient réellement ou non, Marcello Venusti, Francesco Salviati, etc., perd singulièrement de sa valeur.

Ceci dit incidemment, à propos du portrait Mond, revenons à la fresque de San Giovanni Decollato.

Pour Mr Steinmann, il n'existe aucun doute que le personnage représenté à l'extrémité voisine de l'autel, dans une fresque certainement peinte par Iacopo del Conte (la première à droite du spectateur qui regarde l'autel), soit vraiment Michelange.

Michelange est retourné à Rome, en 1534, à l'époque de la mort de Clément VII, pour s'y fixer définitivement. Iacopo del Conte vint à Rome, en 1535, appelé, semble-t-il, par ses compatriotes florentins, pour y exécuter ces fresques de S. Giovanni; et c'est à Rome qu'il continua sa longue carrière. Cette fresque, indiquée par Vasari, à la vie de Salviati, peut être datée, comme le veut Mr Steinmann, de 1535 ou 36.

Voici les arguments apportés par Mr Steinmann en faveur de son attribution. Conte, nouvellement arrivé à Rome, a voulu rehausser la valeur de son oeuvre par le portrait du grand artiste. Il plaça, dans la niche d'une rotonde que l'on voit derrière ce portrait, vrai ou supposé, de Michelange, la statue du David. Francesco Salviati, Battista Franco et Pirro Ligorio, qui exécutèrent les autres fresques de S. Giovanni Decollato [1]), y placèrent de nombreux personnages importants de la colonie Florentine, à Rome; mais Michelange, qui était de beaucoup le plus fameux, a dû évidemment être lui aussi portraituré, et même tout le premier. Et, en effet, Iacopo a commencé par lui, il lui a donné la place d'honneur, la plus voisine de l'autel. Des liens étroits, noués dès 1514, attachaient Michelange à la Confrérie, établie à Rome sur le modèle de la « Misericordia » de Florence; et, le 20 février 1564, les membres de cette Confrérie portèrent le corps du grand artiste, à S.S. XII Apostoli, sa paroisse, où ils resta quelques jours en dépôt, jusqu'au moment de son enlèvement par le neveu, Lionardo [2]). Ce sont là, assurément, et je suis tout le premier à le reconnaître, des arguments qui ne sont pas sans valeur. Mais, ce qui est essentiel, c'est la fresque, le portrait lui-même; et voici comment Mr Steinmann le décrit. « L'artiste l'a habilement placé de face [3]). Je reconnais que l'artiste l'a un peu

---

[1]) Toutes ces fresques, belles et importantes, sont négligées et oubliées (Baedeker n'en parle même pas); elles mériteraient d'être restaurées et remises en honneur.

[2]) Voir pour la mort et les funérailles de Michelange, Th. Schreiber, *Festgabe für Anton Springer*, p. 109, Leipzig 1885. Cet ouvrage important ne se trouve dans aucune Bibliothèque de Florence, même pas au Kunsthistorisches Institut.

[3]) On constate (et j'ai longuement et à plusieurs reprises, en m'aidant d'une échelle, examiné la fresque, en octobre dernier) que le portrait n'est pas franchement de face; c'est presque un mezzocchio. Cela ressort aussi bien, de l'examen du très bon particolare publié par Mr Steinmann.

idéalisé. Mais, qui pourrait méconnaître ici les traits si caractéristiques de Michelange. On ne voit que la tête et un petit fragment de draperie violette. Pensif, Michelange regarde le spectateur, avec ce regard ferme, d'une gravité imperturbable, qui a dû être le sien. La barbe et la chevelure sont légèrement grisonnantes, le front est sillonné de rides légères. Michelange devait avoir soixante ans, lorsque le portrait a été peint ».

Malheureusement pour sa thèse, Mr Steinmann a reproduit ce portrait, en une très bonne photographie; et il m'est impossible de ne pas souscrire pleinement au jugement que formulait Mr Thode, quelques mois après: « Encore moins [1])

---

[1]) Loc. cit. p. 551. L'expression « encore moins », de Mr Thode, se rapporte au tableau de l'Adoration des Mages, de Pontormo, au Pitti, où Mr Thode considère comme « très douteux » qu'il s'agisse d'une représentation – et à la vérité ou ne saurait dire un véritable portrait – de Michelange. Je ne puis, sur ce point, souscrire à l'opinion de Mr Thode. Et je crois que cette image dérive de la représentation de Michelange, par Vasari, à la fresque de Leon X, au Palazzo Vecchio, qui, elle même, ainsi que son beau dessin à la plume de la Collection des Uffizi – qui servait de frontispice à sa Raccolta di Disegni – dérivait du type Iacopo del Conte, à travers la gravure de Giorgio Ghisi (Il Mantovano); tandis que la fresque antérieure de Vasari, à la Cancelleria, de 1546, dérive évidemment, selon moi, du type Iacopo del Conte modifié par Marcello Venusti (voir le tableau annexé à ce travail).

Le tableau de Pontormo se trouve au Pal. Pitti, Sala di Flora, n.° 379. Ce type idéalisé de Michelange, voisine également avec celui qu'a representé Ales. Allori, dans sa fresque de la Chapelle Montaguti, à l'église de l'Annunziata, de Florence. L'attitude du personnage dérive manifestement du S. François de la Madonna delle Arpye, dont le beau type de contre-pose, comme l'on sait, a fait fortune. Le dessin d'Andrea del Sarto, qui a servi d'abozzo pour la peinture, se trouve à la Coll. des Uffizi, Cornice 159, n.° 333. Mr E. Jacobsen (*Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebauden in Florenz,* Rep. f. Kunstwiss, vol. XXVII, 1904, p. 259) conteste, avec raison, toute ressemblance du S. François d'Andrea, avec Michelange; mais il a tort de ne pas trouver cette ressemblance, dans le personnage de Pontormo. J'ai bien peur que Mr Thode n'ait suivi simplement

puis je souscrire, à l'opinion de Mr Steinmann. Les formes de la tête, du nez et du front me paraissent absolument différentes; manquent également les plis caractéristiques du front et des joues ».

J'ajouterai que la barbe, en éventail, ne correspond pas à celle de Michelange, qui est nettement bifide (come si vede nella sua « effigie »), dit Condivi, ayant en vue le véritable portrait, exécuté par Iacopo del Conte, en 1544 ou 45.

Mr Thode parle la voix du bon sens même. Ce portrait ne peut être le portrait de Michelange, ou bien alors il serait tellement « idéalisé », qu'il devient absolument impossible d'y reconnaître les traits et la physionomie si typiques du grand sculpteur. Serait-ce là un de ces nombreux mauvais tours qu'a joués aux hommes « l'idéal », si odieux à Nietzsche. Même cette hypothèse me semble inadmissible.

---

Jacobsen. En effet, Mr Thode est si peu informé de certaines questions – sans parler des portraits des Palais Strozzi et della Stufa –, qu'il se résout à parler, d'une façon vague, du portrait de Michelange à la fresque de Leon X, au Palazzo Vecchio et ignore qu'il existe un particolare de ce portrait, chez Brogi, n.° 17.409. Il est vrai que Brogi, je ne sais vraiment pourquoi, attribue cette fresque si connue de Vasari, à Cigoli. C'est peut-être ce qui a trompé Mr Thode. L'attribution d'Alinari est exacte, mais il ne possède pas le particolare.

A ce propos, je ne saurais résister au plaisir de montrer comment se fait la critique. Le Dr Kurt. Busse, en son article tout récent sur Cigoli, dans un ouvrage aussi important que le Künstler Lexikon de Thieme, attribue également la fresque de Léon X. à Cigoli. Il y a plus encore, Mr le Prof. Guido Batelli, qui, à l'occasion de son centenaire, écrit une Vie de Cigoli et à qui j'avais signalé la fausse attribution de Brogi, m'écrit, à la date du 17 – XII – 12 et à la suite d'une visite au Palazzo Vecchio: « Il capo-custode, un uomo dai capelli bianchi mi diceva: Io ho sempre sentito dire che la pittura è del Cigoli; fotografi hanno scritto questo nome sotto le loro prove, ed ora stanno facendo le cartoline illustrate dell'affresco col nome del Cigoli. Tout cela est typique; et c'était vraiment bien la peine que le pauvre Vasari décrivît si longuement son œuvre (VIII p. 159), dans ses interminables « Ragionamenti ».

Je ne voudrais pas essayer de faire de l'esprit aux dépens du trop consciencieux et trop zèlé Mr Steinmann, qui semble s'être efforcé de réunir une collection d'images possibles ou réelles de Michelange, plutôt que de critiquer sévèrement leur valeur et leur origine et d'établir leur dérivation. Je ne lui reprocherai pas – paraphrasant, en quelque sorte, un mot du fameux Assyriologue Oppert, à Menant des Chesnays « Monsieur, vous lisez trop bien le cunéiforme et pas assez bien l'hébreu ! » –, d'avoir méconnu, à la fresque de Santa Trinità dei Monti (voir p. 83, sqq.) l'évidente signification d'un repeint du XVIIIe siècle, où il voit la main de Ricciarelli; et, par contre, d'avoir découvert le portrait de Michelange par Iacopo del Conte, dans une figure banale, quelconque, sortie de l'imagination de cet artiste ou représentant quelque autre Florentin inconnu.

Mais les conclusions tirées par Mr Steinmann sont trop graves, ont une trop longue portée, pour qu'on puisse les laisser passer sans les critiquer.

Mr Steinmann, avec raison, refuse tout valeur aux représentations antérieures de Michelange: Michelange à vingt deux ans, endormi devant une fenêtre [1]); et Michelange, à

---

[1]) Gravure sur cuivre du British Museum, indiquée, je crois, pour la première fois, par FAGAN, *The Art of Michelangelo in The British Museum,* p. 155, n. XXV, 1883; avec les dimensions en pouces H. 5 1/2, L. 3 1/2. Mr Steinmann l'a reproduite, dans le IIe vol. de la *Sixtine,* p. 136, fig. 62, 1905. Au dessous, l'inscription: Micha Ange Bonarotanus Florentinus Sculptor optimus anno aetatis sue 23 (c'est à dire en 1498). Cette inscription se retrouve, comme nous le verrons plus loin, sur le portrait du Louvre et de la Galerie d'Orléans, jadis attribué à Sebastiano del Piombo. Michelange, drapé dans un grand manteau, est endormi devant une fenêtre. Cette image ne rappelle Michelange que par le volume du crâne. Nous examinerons, dans le prochain volume, les diverses questions qui se posent au sujet de cette fantaisiste représentation, qui, bien entendu, au point de vue de l'iconographie, ne présente aucun intérêt.

cinquante ans, dans son atelier [1]); mais il a certainement tort, lorsqu'il veut voir en cette image, le portrait posé auquel fait allusion Vasari, à propos de Iacopo del Conte. En s'exprimant ainsi, il témoigne qu'il ignore complètement la façon dont se présente la question pour le portrait Strozzi-Galleria, et qu'il n'a pas eu connaissance de la communication de Mr Ricci, en 1904, au sujet du don Strozzi de 1771.

---

[1]) Cette image de Michelange se trouve dans une livre rarissime, (SIGISMONDO FANTI, *Triompho di Fortuna*. Impresso in Venezia per Agostin da Portese, MDXXVI [style commun 1527], nel mese di genaro, ad Istantia di Iacomo Giunta Mercatante Florentino, 148 p., in-fol. Se trouve à la Bibl. Nazionale de Florence, fra i Libri Rari).

Le Dr Leon Baer a, le premier, attiré l'attention sur cette gravure sur bois, plus curieuse qu'importante pour l'iconographie de Michelange. Il l'a reproduite et commentée, en 1908 (*Die Darstellung Michelangelo's* in FANTI's *Triompho di Fortuna*. Frankfurter Bücherfreund, Mitteilungen aus dem Antiquariate von Ioseph Baer. 6 Iahrg., n.' 2, p. 21-27, 1908.

À la page XXXVIII, un homme nu, à l'exception d'un pagne qui lui ceint les reins, le ciseau d'une main, le marteau de l'autre, sculpte avec véhémence une statue couchée, qui pourrait être, si l'on suppose qu'on n'a pas pris la contre-partie du dessin original, l' «Aurore», du tombeau des Medici. Une inscription indique quel est l'artiste : MICHAEL FIORENTINO. Un Hermés d'un coté, une Venus Antique de l'autre, achèvent la caracterisation de l'atelier d'un sculpteur. Suivant un procedé économique, fréquent à l'époque, le même bois se retrouve, identique, sur six autres pages – ce que Mr Baer n'a pas indiqué – avec des noms de sculpteurs anciens, plus ou moins fantaisistes. Si l'artiste vénitien a réellement visité Michelange, en son atelier – ce qui est possible –, pendant qu'il sculptait l'Aurore, cela doit être au cours de 1526.

Il se peut que l'artiste soit le Venitien Iacopo di Venturi Fantoni, plus connu sous le nom de Iacopo Colonna, dont parle Vasari, à la vie de Iacopo Sansovino (VII, nommé p. 510, Notice, pp. 514-15) ; mais cela me paraît fort incertain. Le dessin est bon, la figure exubérante de mouvement et de vie ; mais, quant à la ressemblance avec Michelange, sauf la grosseur du crâne, on peut bien dire qu'elle est nulle. Il ne semble pas d'ailleurs que l'artiste l'ait beaucoup cherchée ; il voulait plutôt représenter un sculpteur typique, dans la furia du travail. Il a bien choisi son modèle et parfaitement atteint son but.

Cette gravure sur bois sera étudiée dans le prochain volume.

Autrement, il n'eut pas traité à la légère cette essentielle question. Et aussi, il serait arrivé à cette conclusion évidente, qu'il est impossible que le même artiste ait eu deux fois, à huit ou neuf ans d'intervalle, l'intention de retracer le portrait du même homme, en des images aussi disparates que le portrait des Uffizi et la fresque de San Giovanni Decollato.

De plus, en concluant que cette fresque serait le plus ancien portrait de Michelange, Mr Steinmann témoigne également qu'il ignore, d'une manière aussi absolue, la façon dont se pose la question du portrait Bugiardini; celui-là, bien antérieur, même à la date de la fresque de San Giovanni Decollato. Mr Steinmann écrivait, il est vrai, avant les publications de Thode et de Justi; mais, pouvait il ignorer, lui, depuis tant d'années, spécialiste des portraits de Michelange, qui a fait, au Castel S. Angelo, il y a deux ans, une exposition des portraits de Michelange, la note de Crowe et Cavalcaselle, publiée en 1865, et l'attribution de Michelange le Jeune dans sa Descrizione della Galleria, publiée en 1876. S'il ne les pas ignorées, il n'en a pas tenu compte; et sa responsabilité deviendrait bien plus grave dans ce cas. Ce n'était pas à Mr Steinmann de suivre Mrs Thode et Justi; il devait les précéder.

Comme il faut toujours rechercher les causes, aussi bien des observations justes que des illusions, je crois que le cas de Mr Steinmann, pour la découverte du prétendu portrait de San Giovanni Decollato, est exactement de même nature que celui de Giangiacomo, pour la statue couchée du tombeau de S.S. XII Apostoli. C'est un cas d'auto-suggestion. Quant à la découverte du portrait de Michelange, par Mr W. Rolfs [1]),

---

[1]) W. Rolfs, *Ein Bildnis Michelagniolos von Rafael?* Zeitschr. f. Bild. Kunst. N. S., vol. XXII, pp. 206-14, 1911, avec deux reproductions. Le point d'interrogation, je dois le reconnaître, est la propriété de Mr Rolfs. L'article de Mr Rolfs, par son incohérence et sa fantaisie, échappe à la critique et même à l'analyse.

dans une fresque du Vatican, je la considère comme un cas de répercussion épidémique de l'auto-suggestion de Mr Steinmann. Il n'est vraiment pas besoin d'observer, comme pour la statue de S.S. Apostoli, que la barbe n'est pas bifide. Plutôt que de reconnaître, en cette tête, Michelange, je préférerais attribuer à Raphael la double vue à travers le temps; et voir, dans la tête de droite, le général Bonaparte, dans celle de gauche, l'Empereur Napoléon I. Mr Rolfs aura été le châtiment de Mr Steinmann.

En terminant ce chapitre qui concerne le portrait Iacopo del Conte, je reproduirai ce fragment d'une lettre, reçue il y a quelque mois. Elle m'a été écrite par un Florentin, aussi passionné que convaincu, qui est évidemment victime d'une autre suggestion, exercée, à quatre-vingt-quinze ans d'intervalle, par les appréciations de la « Galleria Illustrata », de 1817, confirmées par Milanesi, au sujet du portrait Strozzi.

« Passando dunque a cose più allegre, le confido che non riesco a capire come e perchè un Corrado Ricci, nel suo volume, *Michelange*, traduit par Crozals, 1902, ha avuto l'infelice idea di mettervi la mostruosissima testa del Ritratto degli Uffizi, regalato da uno Strozzi, sul fine del 700, ma che tutti, anche i bigliettai, sanno oggi essere apocrifo, e riconosciuto indegno della collezione (ce sont à peu près les termes de la « Galleria Illustrata »). Vero è che il Ricci stesso all'ingenuo lettore non indica neppure dove è quel ritratto, e trova assai comodo non far menzione d'alcun altro ritratto. »

Tout commentaire serait inutile.

---

# LE PORTRAIT DE BUGIARDINI

La question du portrait Bugiardini est beaucoup moins compliquée que celle du portrait Iacopo del Conte, sinon dans les apparences, au moins dans la réalité. La raison en est, que cette image n'a pas fait fortune et ne compte que deux ou, tout au plus, trois représentants.

Les innombrables images de Michelange – peintures, gravures, etc. – qui courent le monde, sont toutes, même les profils, dérivées du portrait Iacopo del Conte; en général à travers son succédané rajeuni et embelli, attribué, probablement avec raison, à Marcello Venusti [1]).

Quatre critiques seulement, ont examiné jusqu'ici, de façon sérieuse, la question du portrait Bugiardini; tous les quatre comptent parmi les plus éminents. Ce sont: Crowe et Cavalcaselle, en 1865; Mr Thode, en 1908; Mr Karl Justi, en 1909. Tous les quatre se sont placés uniquement au point de vue de la style-critique, et n'ont pas étudié ou ont ignoré les documents; mais, sur le seul terrain de la style-critique, l'évidence était telle, que pas un n'a hésité.

---

[1]) La question très compliquée des rapports du profil et du Mezzocchio au chapeau de Bonasone et du Mezzocchio de Ghisi, avec le portrait Iacopo, d'une part et avec leurs dérivés, de l'autre, sera étudiée dans le prochain volume.

Dans ce premier travail où la style-critique n'est pas abordée, nous réunirons simplement les informations historiques et documentaires, qui suffiront, je l'espère, à dissiper, s'il en pouvait rester encore, après les affirmations concordantes de Crowe et Cavalcaselle, de Mr Thode, de Mr Karl Justi, les derniers doutes et les dernières obscurités.

Cette question du portrait Bugiardini se présente également sous un point de vue commercial, que nous examinerons en suivant un ordre chronologique. Cette intrication du Business et de la critique n'est pas sans exemple; c'est un phénomène plutôt fréquent.

Nous l'avons vu, en 1760, Bottari ne sait rien, pas plus au sujet du portrait Bugiardini, que du portrait Iacopo del Conte. Milanesi non plus, en 1856, dans sa note de l'édition Lemonnier de Vasari; il n'avait pas cru, à ce moment, devoir tenir compte d'une brochure qu'il ne cite même pas, parue en 1842, déjà réimprimée en 1844, dont l'auteur, Antonio Zobi [1]), prétend avoir retrouvé le portrait de Bugiardini.

Cette brochure fut publiée à l'occasion de l'achat d'un portrait de Michelange, par un Florentin du nom de Fedi, que Harford, dans sa *Life of Michelangelo,* de 1857, dit un « Gentiluomo della Casa del Granduca ». La brochure fut encore réimprimée en 1862, à l'occasion de la mort de Fedi; sans doute parceque les deux filles de Fedi, mariées, l'une à un Sign. Baldi della Scarperia, l'autre à l'avocat Luigi Casaglia, désiraient faire attirer l'attention sur cette peinture, dans le but de la monnayer avantageusement. La dernière réimpression, de 1875, époque du centenaire, a été certainement provoquée par la même considération. Le moment était favorable, en raison du bruit qui se faisait autour de la mémoire et du nom de Michelange. Nous assisterons

---

[1]) A. Zobi, *Discorso storico artistico intorno ad un ritratto ad olio rappresentante Michelangiolo Buonarroti.* 1e ed., 1842; 2e, 1844; 3e, 1864; 4e, 1875.

à la naissance d'un autre portrait Bugiardini, à cette-même date de 1875, provoquée par les mêmes raisons.

Se basant sur des possibilités ou des probabilités absolument invraisemblables, Zobi prétend que son tableau n'est autre que celui de la Casa Bracci, publié dans la *Serie* de 1771, dont nous avons parlé plus haut. Mais, dans son mémoire de 1875, Milanesi, qui d'ailleurs voit à tort dans le tableau Chaix d'Est-Ange, le portrait Bracci, conteste, avec infiniment de raison, la dérivation que Zobi croit avoir demontrée; et trouve que le portrait Fedi, qu'il dit être, à ce moment, entre les mains des héritiers Baldi, ressemble beaucoup à ce portrait « che si vede » au Palais Strozzi, et qui, nous l'avons vu, n'existait que dans son imagination. Il a certainement voulu dire qu'il ressemblait à la gravure du portrait Strozzi, dans la *Serie* de 1776; qui est, nous le savons également, une reproduction défectueuse du Portrait Strozzi-Galleria, de Iacopo del Conte. Fortnum (IIe mémoire, 1876), qui ne mérite vraiment pas d'être cité, au point de vue des peintures, en raison de son manque absolu de critique, de la docilité avec laquelle il a accepté, sans les contrôler pendant son séjour à Florence, les affirmations de sa source unique, Milanesi, et, par suite, des confusions où il est tombé, dit que ce même tableau se trouvait, en l'hiver 1875-76, chez l'avocat Luigi Casaglia.

Il semble bien l'avoir vu; et, d'après lui, ce serait une « replica in superior condition » du tableau des Uffizi. Cette opinion sur la parenté – et bien entendu toute réserve étant faite pour l'appréciation des qualités respectives des deux peintures –, est très vraisemblable. Ce tableau, aujourd'hui égaré, serait ainsi un congénère du tableau Chaix d'Est-Ange. J'ai recherché, sans succès, à Florence, les héritiers des deux familles Baldi et Casaglia; et ne sais où se trouve actuellement le tableau. Probablement en Angleterre ou aux Etats-Unis.

Mais Zobi veut, à tout force, que son prétendu tableau

Bracci, qui est une tavola, soit celui de Bugiardini; et Bugiardini, en effet, a presque exclusivement peint sur tavola. A quoi Milanesi oppose justement, que le tableau Bracci était une toile; et aussi, que la tradition de la casa Bracci, dont personne d'ailleurs ne peut vérifier la valeur et les sources, l'attribuait à Salviati. Cette critique est péremptoire, le portrait Fedi n'est pas le portrait Bracci.

La raison qui fait attribuer, par Zobi, le tableau à Bugiardini est, bien qu'il la dissimule avec un art un peu ingénu et essaie, ce qui nous paraît absurde aujourd'hui, en s'appuyant sur le jugement de nombreux artistes, de mettre au premier rang les considérations de style, le désir d'augmenter, dans de prodigieuses proportions, la valeur de la peinture, en prétendant démontrer que Michelange lui-même a dû mettre la main à son propre portrait. Cela, dans le but de le corriger et de l'achever, afin qu'il fût digne de son ami, le Magnifico Ottaviano de' Medici, qui, « en secret », dit Vasari, l'avait commandé à Bugiardini. Zobi se fonde, pour cela, sur une de ces fameuses anecdotes, si fréquentes sous la plume de Vasari et que je dois rapporter. C'est en effet cette anecdote qui fut la cause unique d'un étonnant imbroglio, dont nous allons essayer de démêler les fils, compliqués en apparence, mais en réalité singulièrement ingénus.

« Avendo poi *segretamente* il detto Messer Ottaviano [de' Medici] pregato Giuliano [Bugiardini] che gli ritraesse Michelagnolo Buonarruoti; egli, messovi mano, poi che ebbe tenuto due ore fermo Michelagnolo, che si pigliava piacere de' ragionamenti di colui, gli disse Giuliano: Michelagnolo, se volete vedervi state su; chè già ho fermo l'aria del viso. Michelagnolo rizzatosi e veduto il ritratto disse ridendo a Giuliano: che diavolo avete voi fatto? voi mi avete dipinto con uno degli occhi in una tempia; avvertitevi un poco. Ciò udito, poichè fu alquanto stato sopra di sè Giuliano, ed ebbe molte volte guardato il ritratto ed il vivo, rispose

su 'l saldo: A me non pare; ma ponetevi a sedere, ed io vedrò un poco meglio dal vivo s'egli è così. Il Buonarruoto, che conosceva onde veniva il difetto ed il poco giudizio del Bugiardino, si rimisse subito a sedere ghignando; e Giuliano riguardò molte volte ora Michelagnolo ed ora il quadro; e poi, levato finalmente in piede disse: A me pare che la cosa stia sì come io l'ho disegnata, e che il vivo me mostri. Questo è dunque, soggiunse il Buonarruoto, difetto di natura; seguitate, e non perdonnate al pennello nè all'arte. E così finito questo quadro, Giuliano lo diede a esso messer Ottaviano, insieme co 'l ritratto di Papa Clemente, di mano di Fra Bastiano, sì come volle il Buonarruoto, che l'aveva fatto venire da Roma » [1]).

Un très grand nombre d'anecdotes de Vasari sont suspectes et leur véracité a été formellement contestée, même depuis longtemps. Celle-ci doit être classée parmi les plus douteuses, laissant même de côté cette prodigieuse invraisemblance d'un portrait commandé « en secret » par Ottaviano, et pour lequel Michelange, si rebelle à ce genre d'exercice, pose innocemment, sans se douter même qu'il s'agisse d'un portrait. En général, dans ses anecdotes, Vasari comptait sur l'ingénuité du lecteur; et il n'avait pas tort.

Bugiardini est mort en 1554; et, dans la première édition des *Vite*, son nom même ne se trouve pas prononcé une seule fois. Cette anecdote ne parut certainement que parce que Michelange était mort. On doit, je pense, la considérer comme une manifestation de la rancune posthume qu'exerça Vasari contre les anciens amis du maître, contre tous ceux qui avaient pris en son coeur une place, que lui-même, malgré ses efforts repétés et habiles, trop habiles peut-être, n'avait jamais pu obtenir. Bugiardini, certainement, ne fut pas un grand artiste. Manquant surtout de personnalité, il se mit, docilement et successivement, à la remorque des uns

---

[1]) Vasari, VI, p. 206. *Vita di Bugiardini.*

et des autres: Domenico Ghirlandajo, Lionardo, Michelange; et même d'artistes de second ordre, comme Ridolfo Ghirlandajo. Mais il était laborieux, scrupuleux, et honnête; c'était une nature simple, dévouée, que Michelange aima. Cette anecdote fait partie de la collection de traits acerbes que décocha Vasari contre sa mémoire, dans sa *Vita;* et qui sont la cause principale de la dépréciation exagérée dont Bugiardini, comme artiste, a souffert. Il ne faut pas oublier que, pendant longtemps, deux de ses peintures, l'une au premier corridor des Uffizi (n.° 213), l'autre au Pitti (n.° 140), furent attribuées à Lionardo, par des gens qui n'étaient pourtant pas dépourvus de tout sens critique et de toute compétence.

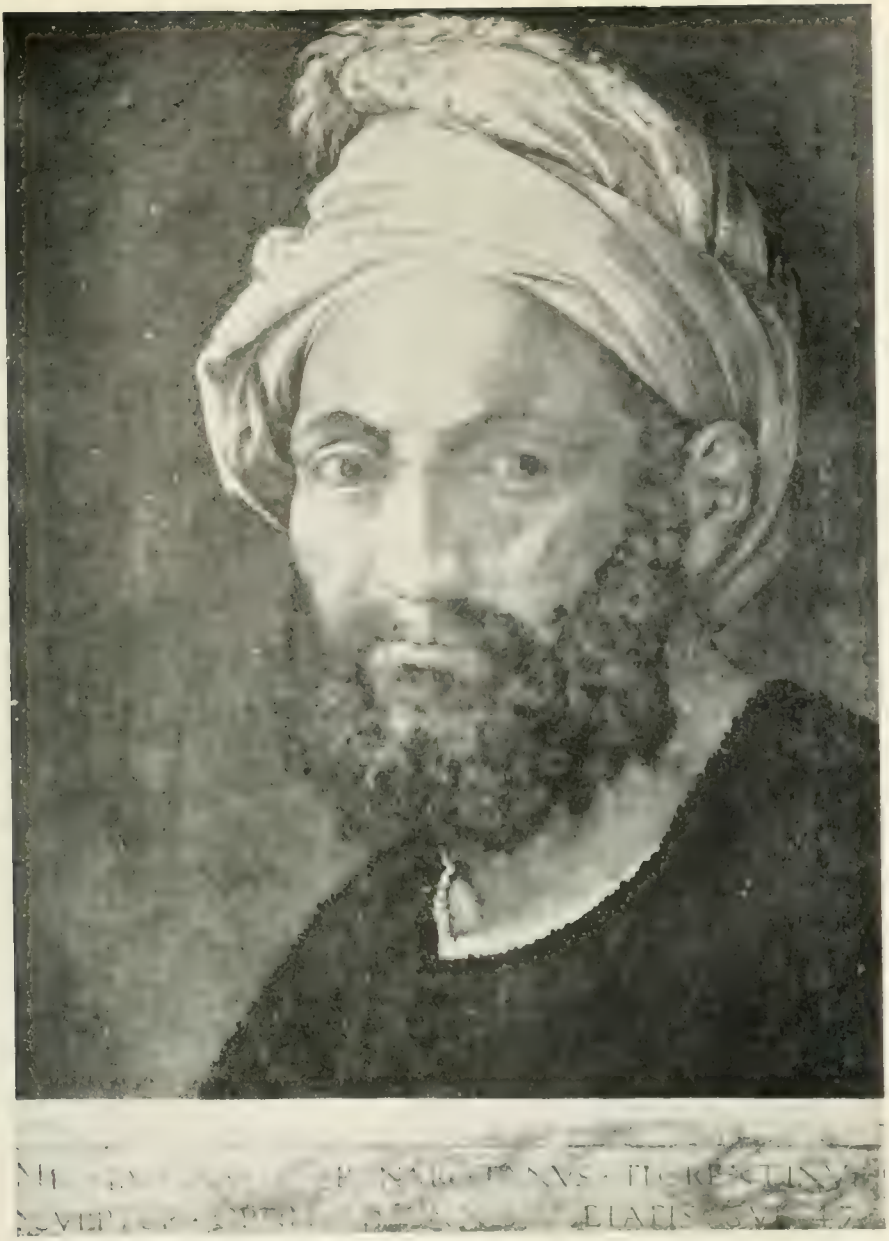
Les consultations de professeurs et d'artistes, que provoqua Zobi, autour de sa peinture, sont plaisantes, et rappellent un peu, sauf l'esprit, les consultations des médecins de Molière. Elles sont typiques de ce qu'était critique à cette époque – est il bien certain que ces temps soient passés? – et, pour cette raison, seront rapportées dans un autre travail.

En 1866, dans l'édition anglaise de leur ouvrage sur la Peinture Italienne [1]), Crowe et Cavalcaselle – qui, bien entendu, ignorent, même s'ils la connaissent, la naïve brochure réclame de Zobi – croient voir le portrait de Bugiardini dans le tableau du Louvre qui représente Michelange, d'après une inscription placée sous la tavola, à l'âge de 47 ans, c'est à dire en 1522. Ils s'expriment de la façon suivante [2]): « The portrait is supposed to be that in the Lou-

---

[1]) Crowe and Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy, from the second century to the sixteenth century,* vol. III, p. 497. London, 1866.

[2]) Reproduit dans la mauvaise traduction italienne de Cr. and C., vol. XI, p. 20, 1908. Le traducteur italien dit que l'inscription est placée sur le turban. L'inscription se trouve, ainsi qu'on le voit Pl. XV, en grandes lettres capitales, sur un linteau figuré au dessous du tableau. Mr Bertaux la considère comme « évidemment contemporaine du tableau ». La photographie du tableau du Louvre, reproduite ici, se trouve chez Braun, n.° 11,649.



(Phot. Braun).

Pl. XV. – Portrait du Louvre.

vre, which certainly has something of Bugiardini, though feeble, even for him, and of a hard dull reddish tone. A white handkerchief is on the head, inscribed: Micha. Ange Bonarotanus Florentinus sculptor optimus anno aetatis sue 47 (ergo 1522). The style is that of a man anxious to work in Michelangelo's way, hard in drawing, dull red in light, inky in shade, surface smooth as in Bronzino and Pontormo ».

Il est évident que Crowe et Cavalcaselle ont étudié ce tableau du Louvre – et ils l'ont certainement vu et examiné –, parceque leur attention a été appelée sur lui par la note de Bottari (voir p. 131). S'ils n'ont pas étudié, ni même signalé le tableau de la Casa Buonarroti, de beaucoup supérieur, c'est évidemment parce qu'ils l'ont ignoré et que leur attention n'a pas été attirée sur lui; la *Descrizione della Galleria,* par Michelange le Jeune, n'ayant été publiée qu'en 1876. Il serait en effet absurde de croire, étant donnée sa grande supériorité sur celui du même type, au Louvre, qu'ils aient intentionnellement passé sous silence le tableau de la Casa Buonarroti.

J'ai oublié le tableau du Louvre, si même je l'ai jamais remarqué; voici les renseignements que m'envoie à son sujet Mr Bertaux, l'éminent Conservateur du Musée André et que je transcris fidèlement; je doute qu'ils puissent être, dans l'avenir, beaucoup complétés.

« Le tableau mesure, comme l'indique l'ancien catalogue Villot: 0,58 de h. sur 0,36 de l. Il porte, sur une sorte de plinthe imitant la pierre, et derrière laquelle apparaît le buste, l'inscription suivante (donnée par Cr. et Cav.), évidemment contemporaine du tableau, et qui tient, sur deux lignes, toute la largeur du tableau [1]).

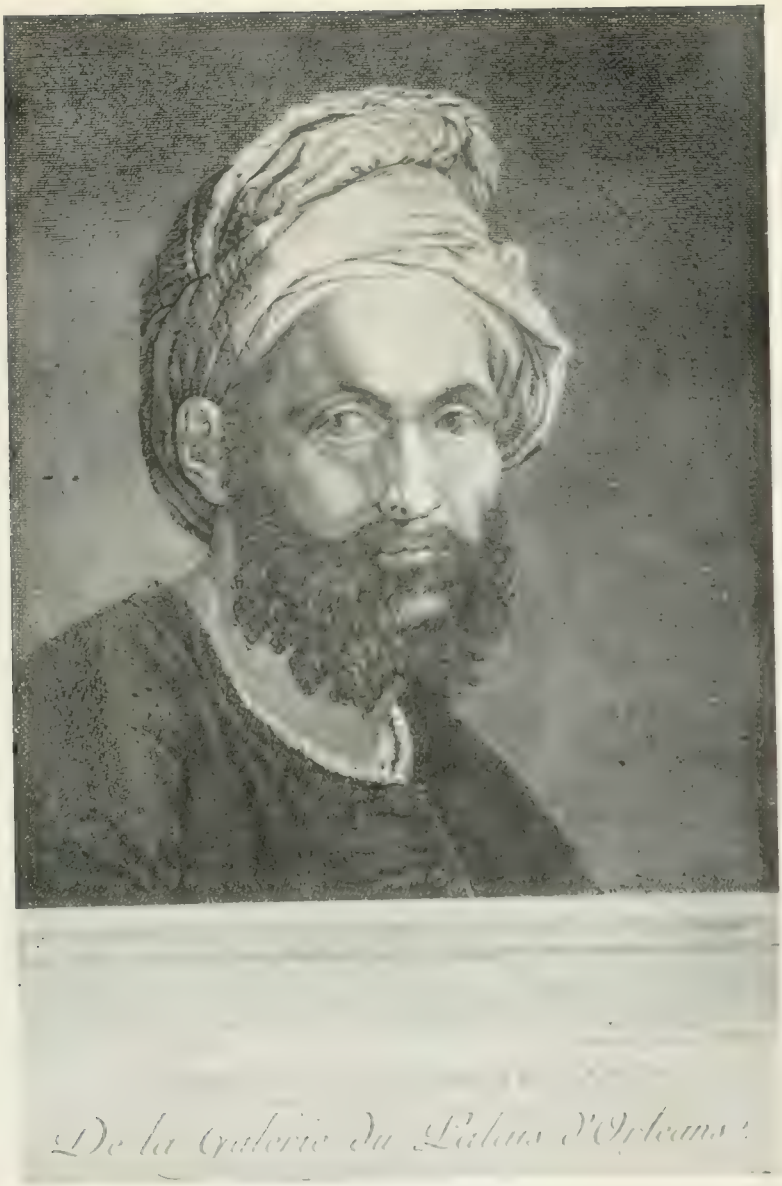
---

[1]) Voir, au sujet de cette inscription, que l'on retrouve, identique, dans la gravure sur cuivre du British Museum représentant Michelange endormi, devant une fenêtre, à l'âge de vingt deux ans, la note de la p. 172.

« Un portrait, sur lequel se lisait la même inscription et qui était identique, a fait partie, en effet, de la Galerie d'Orléans, au Palais Royal, jusqu'en 1792. Il se trouvait dans la petite galerie du Palais. Il est cité dans la description des tableaux du Palais Royal, de 1727 (p. 447), et attribué à Sebastiano del Piombo; la description mentionne l'inscription, qui est celle du Palais du Louvre. Le tableau du Palais Royal mesurait 1 pied 6 pouces de h, sur 1 pied 1 pouce de l. Il a été gravé par Glairon Mondet, pour le grand ouvrage publié par Couchet, en 1786: *La Galerie du Palais Rogal.* Sur cette gravure, le regard est tourné vers la gauche du portrait et non vers la droite, comme sur les portraits de la Casa Buonarroti et du Louvre. Il est possible que la gravure soit en contre-partie. Le graveur à omis, d'autre part, de copier l'inscription.

« Le portrait du Palais Royal est cité dans le *Voyage Pittoresque de Paris,* par M. D. XXX. Dans la 1ère éd., celle de 1749, il est mentionné, sans nom de modèle ou de peintre, comme " une grosse tête d'homme entourée d'un linge " Dans la 2e éd., celle de 1752, visée par Bottari, l'indication est formelle: " Portrait de Michelange, par Sebastiano del Piombo " (p. 68).

« Qu'est devenu le portrait du Palais Royal, après la disparition de la Galerie d'Orléans. C'est un problème qui se pose encore pour une partie importante des tableaux qui ont figuré dans cette collection fameuse et qui ont été dispersés en pleine Révolution. Il est certain que le tableau du Louvre n'est pas celui du Palais Royal. Ses dimensions correspondent, comme l'a observé Villot, avec celles d'un tableau de la Coll. du Roi. C'est le tableau décrit, en 1710, dans l'Inventaire général des tableaux du Roi, dressé par Nicolas Bailly et dont le manuscrit a été publié, en 1899, par Fernand Engerand. On lit, dans cet inventaire, sous le n.° 415 (vol. I, p. 600): " une copie du portrait de Michelange, ayant, de hauteur, 22 pouces et demi, sur 14 pouces de large ".




Pl. XVI. – Gravure representant, en contrepartie, le portrait de Michelange qui se trouvait au XVIII se. a la Galerie du Palais Royal, où il était attribué a Sebastiano del Piombo.

« Le portrait du Louvre est dans la salle des portraits d'artistes, à gauche de l'entrée de la grande salle française du XIXe siècle et en cimaise. Il est si noir qu'on a peine à le distinguer. L'éxécution est nette, dure, évidemment " sculpturale ", comme vous me l'écrivez. Elle diffère totalement de la peinture beaucoup plus souple du tableau de la Casa Buonarroti. Le personnage est vu en buste, coupé au dessous des aisselles. Il porte un collet plissé, dont le blanc sali est la seule note claire du tableau. Michelange a ici l'air bien plus farouche – et comme bestial –, que sur le tableau de Florence » [1]).

Mr Bertaux exclut absolument que le portrait du Louvre puisse être celui de la Galerie du Palais Royal; il ne me paraît pas résulter, des renseignements mêmes qu'il me donne, que cela soit certain [2]). Les dimensions du tableau du Louvre sont les mêmes que celles du tableau de la Galerie d'Orléans. En tout cas, il en est une copie absolument exacte; la comparaison de la photographie de Braun avec la gra-

---

[1]) J'ajouterai à cette savante note, le bel ouvrage *Galerie du Palais Royal,* en 3 vol., gravés en 1786, mais publiés une quarantaine d'annees plus tard, se trouve à la Bibl. Palatina de Florence (10. 2. 6. 22). Le portrait de Michelange figure, vol. I, liv. 33, avec la mention : Peint par Sebastien de Venise. Peint sur bois H. 1, p. 6 h. L. 1, p. 1 h. Il n'y a aucun doute que la gravure soit en contrepartie, c'est à dire que l'image du tableau ne soit renversée.

[2]) Mr Bertaux, au dernier moment, me communique la note suivante, en réponse aux objections que je lui avais adressees à ce sujet : « Le Michelange du Louvre est bien une tavola. Il est parfaitement possible qu'il soit identique au tableau des Galeries d'Orléans, qui est gravé, comme la plupart des œuvres de ce merveilleux recueil, en contrepartie. Mais alors, que deviendrait l'indication de Villot et celle de l'Inventaire royal? »

Il est trop tard, pour entreprendre la discussion de cette question, que je crois susceptible d'une solution facile. Mais il n'y a, pour moi, aucun doute que le tableau du Louvre ne soit vraiment le tableau des Galeries d'Orléans.

vure de la Galerie, en tenant compte de la contre-partie, ne laisse aucun doute à ce sujet. La parenté de ce portrait avec celui de la casa Buonarroti est également évidente. Nous reviendrons plus loin sur cette question, que nous traiterons dans tout son développement dans notre prochain volume, en discutant les hypothèses qui se posent. Ajoutons seulement ici, que ces deux exemplaires, le tableau du Louvre et celui de la Casa Buonarroti, quels que soient leurs rapports, représentent seuls le portrait de Bugiardini.

Quelle peut bien être la raison, qui aujourd'hui semble étrange, de cette attribution du portrait de la Galerie d'Orléans, à Sebastiano del Piombo. En réalité, il n'y en a jamais eu aucune. L'éditeur de la première édition du Voyage Pittoresque (1749) ne connaît pas l'auteur du portrait; si, en 1752, cet auteur est devenu Sebastiano, c'est que, dans ce court intervalle, l'auteur ou l'éditeur de l'ouvrage a été subitement illuminé. J'ai hésité longtemps à proposer l'interprétation de ce grossier coq-à-l'âne; j'ai hésité, et j'ai eu tort. Cette attribution provient d'une inintelligente lecture de la dernière phrase, par laquelle Vasari clôt l'anecdote concernant le portrait de Bugiardini: « E così finito questo quadro, Giuliano lo diede a esso Messer Ottaviano insieme co 'l ritratto di Papa Clemente, di mano di fra Bastiano, sì come volle il Buonarruoto, che l'aveva fatto venire da Roma ». [1]) Il est très possible que cette interprétation soit due au Conservateur de la Galerie d'Orléans; et que l'auteur du Voyage Pittoresque ait seulement suivi. Il a suffi que le nom de Sebastiano fût accolé, dans un texte que le critique comprenait mal, au portrait, pour que l'interprétation fût risquée. Que risquait-on d'ailleurs? Dans les interprétations semblables, dont existent maints exemples, on est bien certain, et pour longtemps, de l'impu-

---

[1]) Vasari, VI, 206. *Vita di Bugiardini.*

nité. D'ailleurs, pourquoi s'extasier et parler de critique ancienne. L'attribution actuelle, à Michelange, du masque du Bargello; l'attribution du masque de l'Accademia di San Luca; l'attribution du portrait della Stufa, du portrait de Grenoble et de l'archiduc Ferdinand de Tyrol à Bugiardini; l'attribution à Cigoli des fresques du Palazzo Vecchio, ne sont elles pas des cas modernes, actuels, exactement de la même catégorie, qui, tous relèvent de la même cause que l'on pourrait appeler « l'Intuition Bergsonienne ». Le cas de Wesely [1]) qui, lui, était un érudit et un fin connaisseur en gravure, et cependant n'a pas su reconnaître une copie inversée de la gravure de Giorgio Ghisi et a pu y voir, lui aussi, un auto-ritratto de Michelange, exécuté par le grand artiste lui-même, montre jusqu'à quelle catégorie d'hommes cette folie de l'intuition peut porter ses ravages.

Dans son Mémoire « *Dei Ritratti* », paru en 1875, à l'occasion du centenaire, Milanesi ignore complètement l'opinion émise par Cavalcaselle et Crowe, neuf ans plus tôt, au sujet du portrait du Louvre, dans un ouvrage qui constitue la pierre angulaire de la critique de la Peinture Italienne, au XIX^e siècle. Mais Milanesi ne lisait, ni l'anglais ni l'allemand. Il cite rarement Crowe et Cavalcaselle, dans ses notes des *Vite*. Par contre, il cite Zobi. C'est une tâche des plus déplaisantes et qui se présente constamment en ce travail, d'avoir à rappeler la valeur des témoignages. La critique de ce temps était comme la cour du Roi Pétaud, ou la philosophie de Bergson et de James: l'homme était redevenu la mesure des choses, chacun avait le droit d'exprimer les fantaisies qui lui passaient par la tête, d'agir comme il l'entendait.

Du portrait de la Casa Buonarroti, Milanesi ne souffle pas un traître mot dans son texte; et, dans une note, il conteste

---

[1]) Wesely. *Ein Selbstporträt Michelangelos.* Zeitschr. f. Bild. Kunst, vol. XI, p. 64, 1876.

même que ce puisse être un portrait de Michelange. « Vuolsi, ma noi non lo crediamo, che nella stessa casa sia un altro ritratto di Buonarroti; ed è quello d'uomo con barba nera, e col capo coperto da una specie di turbante che termina a modo di corno. »

Par contre, à propos d'un portrait qui se trouvait alors au Palais della Stufa; Milanesi accepterait volontiers que ce pût être le portrait disparu de Bugiardini: « Dal fin qui detto parrebbe che quello dipinto dal Bugiardini fosse smarrito, qualora non si voglia riconoscerlo in uno, molto bello, in tela, che ha il marchese Lotteringo della Stufa, di Firenze; nel quale Michelangiolo è rappresentato col cappello in testa e nella età di 55 anni. » C'est ce portrait que nous reproduisons ici, Pl. XVII.

Mr Thode, n.° XXVIII, croit que ce tableau est toujours en possession du Marquis della Stufa; il y a cependant plus de 25 ans déjà, qu'il a quitté le Palais, pour des destinées actuellement ignorées. Mr Thode, qui ne le connaît pas, le juge d'après la petite miniature, n.° 178, du Pitti, qui semble être une mauvaise reproduction de ce tableau médiocre. On voit, par la photographie du tableau della Stufa, qu'il ressemble à celui de la collection du Grand Duc Ferdinand de Tyrol, a Wien, publié en 1897, par Kenner. [1]) Kenner, sur la foi de Milanesi, l'attribue, sans hésitation ni doute, à Bugiardini. Le tableau de Wien n'est certainement pas le tableau della Stufa; il est beaucoup meilleur, si j'en juge par les photographies.

Mr Thode fait très justement observer que, ni l'âge ni le style, ne permettent de reconnaître le portrait de Bugiardini, dans ce Michelange au chapeau, qui a de soixante dix à soixante quinze ans; et il croit voir, en ces tableaux, des

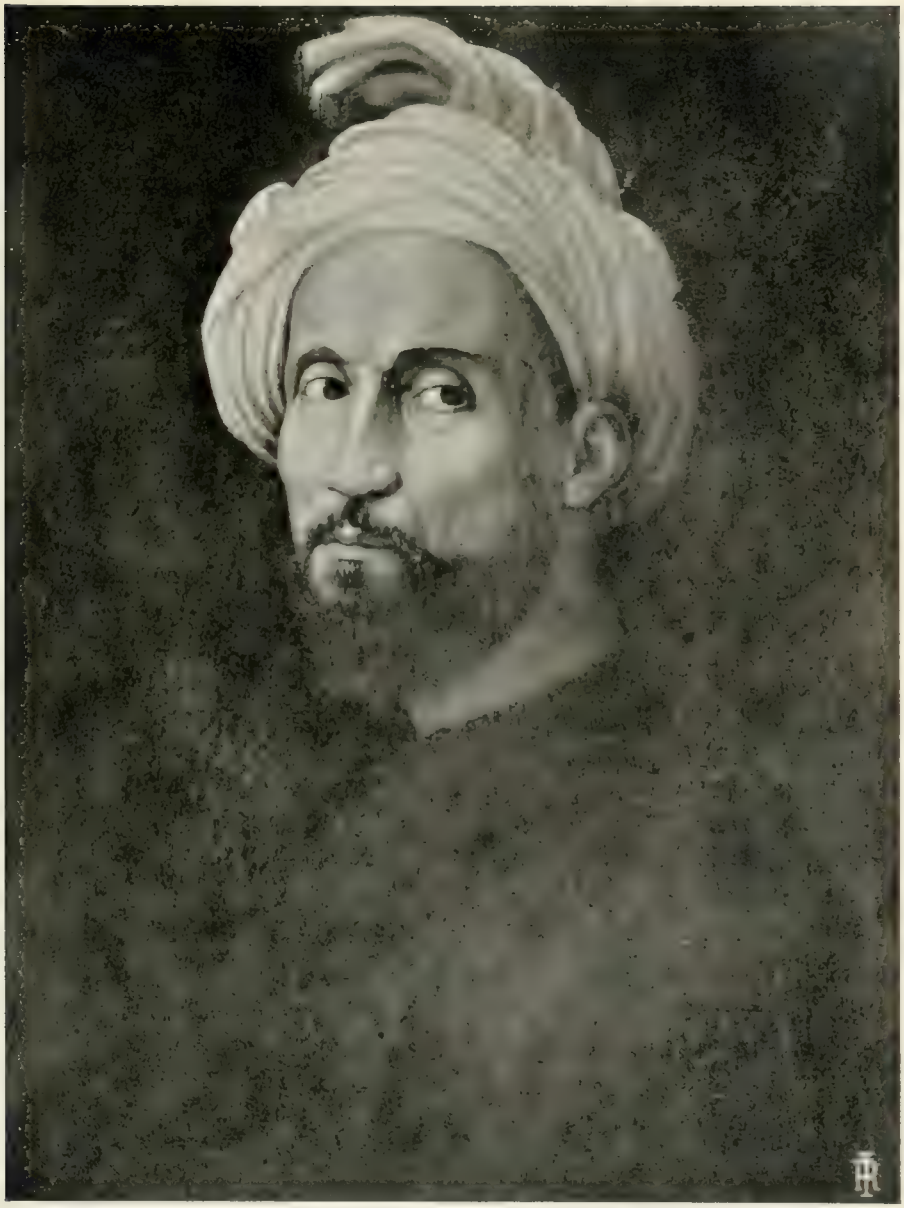
---

[1]) Fried. Kenner. *Die Porträtsammlung des Herzogs Ferdinand von Tirol.* Jahrb. d. Kunshist. Samml. des allerh. Kaiserhauses. Vol. XVIII, p. 234, pl. XXVIII, n.° 101. 1897.

Pl. XVII. - Portrait de Michelange autrefois au Palais della Stufa.

Pl. XVIII. – PORTRAIT DE MICHELANGE
à la Casa Buonarroti, par Giuliano Bugiardini.

L'attribution certaine à Bugiardini est authentifiée par le style, aussi bien que par l'attribution formelle de Michelange le Jeune, dans sa « Descrizione della Casa », qu'il avait fondée. La seule question qui se pose, au sujet de ce portrait, est de savoir s'il s'agit de l'original de Bugiardini, ou d'une copie.



Pl. XVIII. – Portrait de Michelange à la Casa Buonarroti, par Giuliano Bugiardini.

dérivés des gravures de Bonasone, datées 1549, 1550 et 1556. Je serais moi-même assez disposé à les considérer comme des peintures exécutés par Bonasone. Bonasone était peintre autant que graveur, d'un esprit fantastique et original (voir la notice que lui consacre Bartsch); et, presque toujours, dans ses œuvres, il accomode à son goût et à sa manière, les modèles qu'il a gravés ou peints. Après avoir, d'après le portrait Iacopo del Conte (1544), ou plutôt, d'après son dérivé Venusti - qui semble s'être produit immédiatement, puisqu'il est déjà copié en 1546, par Vasari, dans sa fresque de la Cancelleria -, exécuté, dès 1545, le beau profil si connu, dont le relief de marbre de la Coll. v. Beckerath, de Berlin, - placé par Mackowsky en tête de son Michelangelo - est un dérivé immédiat, il exécuta les gravures de Michelange affublé d'un vaste chapeau, qui portent les indications d'âge: LXXIV (1549), LXXV (1550) et LXXXI (1556). Les peintures (della Stufa et Wien) sont, ou bien des dérivés directs de ces gravures ou bien des œuvres de Bonasone lui-même. C'est une question que nous étudierons dans notre prochain travail.

On le voit, les nombreuses gravures que nous possédons et dont un grand nombre avaient été déjà rassemblées par Heinecken, dès 1767 [1]), ne sont pas seulement intéressantes en elles-mêmes, mais aussi et même davantage, par leurs relations avec les portraits posés. Comment se fait-il que Milanesi, qui s'est institué, en cette circonstance solennelle de 1875, l'iconographe de Michelange, ignore tout cela, ou au moins n'en dise pas un mot; toutes choses qui, pour les connaisseurs de gravures, étaient banales depuis plus de cent ans.

En 1881, dans son « Commentaire à la vie de Michelange » [2]),

[1]) Heinecken, *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen,* vol. I, pp. 374-78. Leipzig, 1768.

[2]) Vasari, *Vite,* VII, p. 330. « Commentaire à la vie de Michelange », 1881.

Milanesi reproduisait exactement son article « Dei Ritratti », de 1875, sans autre modification qu'une allusion rapide au buste Piot, publié dans l'intervalle. Cependant on trouve, dans une note à la « Vita di Bugiardini » [1]), une indication sommaire, témoignant qu'après quinze ans, il a pris une vague connaissance de Crowe et Cavalcaselle, que d'ailleurs il ne cite pas nominativement, et auxquels il ne croit même pas devoir faire allusion, dans son texte « Dei Ritratti. » Voici cette note: « Un ritratto del Buonarroti, che *si suppone* quello dipinto dal Bugiardini si vede nel Museo del Louvre. Ha sopra la testa una cartella dov'è scritto (Insc). »

Dans l'intervalle, en 1876, avait cependant paru une publication essentielle pour la question, la « *Descrizione della Galleria della Casa Buonarroti* », par Michelange le Jeune, le Bisnipote de Michelange, où il est dit expressément qu'il existe, à la Casa Buonarroti, un portrait de Michelange par Bugiardini. Comment se fait il que Milanesi n'ait tenu aucun compte de cette publication et continue à dire, après comme avant: « on prétend, mais nous n'en croyons rien, qu'à la Casa Buonarroti existe un autre portrait; le portrait d'un homme avec barbe noire, la tête couverte d'une espèce de turban qui se termine en forme de corne. »

Le Bibliothécaire de la Marucelliana, Pietro Fanfani, éditeur de l'ouvrage [2]) renfermant la « Descrizione », nous dit dans le préface que Gotti, le Directeur de la Galleria et, en cette qualité, l'un des Directeurs de l'Ente Buonarroti, qui venait de publier (1875), en deux volumes, une *Vie de Michelange,* avec de nombreux documents empruntés à l'Archivio Buonarroti, ignorait en 1876 cette « Descrizione ».

---

[1]) Vasari, *Vita di Bugiardini,* VI, p. 206, note 1, 1881. On remarquera l'erreur concernant l'inscription, qu'il place sur un écriteau au dessus de la tête, et qui se trouve, en très grosses lettres, au dessous du tableau; le traducteur italien de 1908, la place sur le turban.

[2]) Pietro Fanfani, *Spigolatura Michelangiolesca.* Pistoia, 1876.

L'original, cependant, se trouvait à l'Archivio Buonarroti. Milanesi qui, lui aussi, depuis dix sept ans, a pu compulser à loisir tout l'Archivio Buonarroti, l'ignorait complètement; peut-être, s'était-il, comme Gotti, plus interessé aux papiers concernant Michelange, qu'aux documents concernant son neveu. Mais, après la publication de Fanfani, Milanesi n'avait plus le droit de l'ignorer. Une telle supposition serait parfaitement absurde. D'où vient donc, qu'en 1881 comme en 1875, Milanesi ne sait pas que le portrait au turban est de Bugiardini, chose prodigieuse, n'y reconnaît même pas le portrait de Michelange; et se montre, au contraire, plein de bienveillance pour l'attribution à Bugiardini, absolument insensée, du portrait au chapeau, della Stufa. Il reconnaît même expressément un homme de 55 ans, dans un vieillard, qui porte manifestement au moins soixante quinze ans.

L'autorité de Milanesi a fait trois innocentes victimes: le comte Paolo Galletti, à Florence, Friedrich Kenner, l'illustrateur de la Galerie du Duc Ferdinand de Tyrol, à Wien, et le groupe anonyme des Conservateurs du Louvre ou de Grenoble, qui ont pu attribuer à Bugiardini une copie manifeste du tableau du Capitole, c'est-à-dire un dérivé indirect de Iacopo del Conte.

Le cas de Milanesi, en 1875-81, est tout à fait semblable à celui du Sous-Directeur de la Galleria, Ramirez da Montalvo, en 1817, rapporté p. 149. Que cela soit encore entendu, je ne fais aucune insinuation d'aucune sorte, pas plus pour l'un que pour l'autre; leur probité est absolument hors de question, c'est leur sens critique, qui ne semble pas devoir sortir indemne, du débat. Mais le cas est étrange; et, dans l'une comme dans l'autre circostance, ne peut s'interpréter que par une suggestion. J'ai cru pouvoir expliquer l'attitude de Montalvi, à l'égard du portrait Strozzi-Galleria, au moyen d'une suggestion exercée par Wicar; dans le cas de Milanesi, je crois également reconnaître une influence étrangère, subie de très bonne foi.

Mr Thode semble croire que le portrait della Stufa, qu'il place encore en ce Palais, d'où il est sorti depuis plus de vingt-cinq ans, serait, à l'égal du portrait Strozzi, comme une sorte d'héritage historique et sacré, transmis par des générations d'ancêtres. Il aurait dû mieux se renseigner. Un peu avant 1875, à l'époque où se faisait, à Florence, à l'occasion du IVe centenaire, beaucoup de bruit autour de la mémoire et du nom de Michelange, un membre, depuis longtemps décédé, de la famille della Stufa, acheta, dans un simple but de « business », à vil prix chez un rigattiere, le tableau en question. Ce personnage avait une amie, qui s'entendait à la fois au commerce et à la critique; et qui, à l'exemple de Zobi, eut l'idée de monnayer son érudition, en attribuant la paternité de cet enfant du hasard à Giuliano Bugiardini. Comme cette personne est encore vivante et pour respecter la confidence, d'origine absolument sûre, qui m'a été faite, à l'exemple du critique éminent qui a imaginé l'existence d'un « *amico di Sandro* (Botticelli) » j'appellerai cette personne, moins hypothétique, « *l'amica di Giuliano* ». L'intention était aussi manifeste que celle de Zobi, qui est lui-aussi un « amico di Giuliano ». L'amica di Giuliano, qui ignorait, suivant toute vraisemblance, les gravures du Michelange au chapeau par Bonasone, et, très probablement, l'existence elle-même du peintre graveur, voulut utiliser aussi la fameuse anecdote qui permet de supposer, sans trop d'invraisemblance, l'intervention de Michelange dans l'exécution du tableau. L'idée n'était évidemment pas mauvaise; je ne sais si elle a profité aux héritiers Fedi, mais le tableau della Stufa fut vendu, un très bon prix, il y a un peu plus de vingt cinq années, à un marchand anglais. Il orne aujourd'hui, certainement, quelque collection anglaise ou américaine; et le texte de l'anecdote, qui fut cédé par dessus le marché, permet à l'heureux propriétaire d'exposer le tableau à ses hôtes, comme un chef d'œuvre de Michelange, tout en lui donnant l'occasion de faire preuve d'une

rare érudition. De l'amica di Giuliano rayonnait, paraît-il, en ces époques lointaines, un grand charme d'intelligence et de beauté; et Milanesi, lui aussi, dût se laisser convaincre par le chant de la sirène, sans y regarder de plus près. Il veut bien, puisqu'on le veut, que ce soit le portrait de Bugiardini; il trouve la toile très belle; ne dit rien de ses humbles origines, qui lui étaient cependant très familières; ne sait rien de Bonasone. Que pouvait-on lui demander de plus?

En 1893 paraissait à Florence, sans nom d'éditeur, une brochure signée Gaetano Guasti, [1]) expliquant que le portrait le meilleur et authentique de Michelange, se trouvait entre les mains du Comte Paolo Galletti, en sa villa de Torre al Gallo; et que celui-là – c'était déjà le troisième – était bien le portrait de Bugiardini. C'était une contagion, une maladie, tout le monde devient Bugiardiniste; jamais, de son vivant, à Florence, Giuliano qui mourut pauvre et abandonné, n'avait compté tant d' « amici ». Plusieurs auteurs, en citant cet ouvrage, ont semblé confondre l'auteur ou plutôt le signataire, avec Cesare Guasti, Directeur de l'Archivio di Stato de Florence, depuis 1874, et qui était mort déjà en 1889. Cesare Guasti jouissait d'une bonne autorité, par sa situation et par sa publication, en 1863, du texte authentique des « Rime », qui remplaça le faux créé et édité, en 1623 – qui est encore réédité périodiquement de nos jours –, par Michelange le Jeune. Gaetano Guasti, frère de Cesare, était, plus modestement, correcteur d'imprimerie à l'établissement typographique de Florence où fut publiée la brochure. Le fin lettré qu'est le Comte Paolo Galletti, me permettra de reconnaître son style, son enthousiasme et sa compétence, dans l'œuvre où est célébré son tableau; et ne m'en voudra pas de faire une douce violence

---

[1]) Gaetano Guasti, *Il ritratto migliore e autentico di M. Buonarroti.* In Firenze, 1893. Avec une reproduction. Stabil. Tip. Fior., Via San Gallo, 33.

à sa modestie, en lui restituant ce qui lui appartient si légitimement.

J'ai demandé, par lettres, au Comte Galletti, des informations au sujet des origines de son tableau; et il a bien voulu me répondre: « Se crede dare importanza a tradizioni genealogiche, oltre che alle notizie vasariane su Ottaviano de Medici, le dirò che un mio consanguineo, Giovan Maria Galletti, figlio del Cavaliere Rocco, Maggiordomo del Gran Duca Francesco I, sposò Donna Virginia de' Medici, figlia di Cosimo di Giulio, figlio del Duca Alessandro ». Je crois pouvoir conclure de cette lettre, que, si le comte Galletti est bien informé, le portrait se serait toujours trouvé dans la famille Galletti, au moins de mémoire d'homme, probablement depuis la fin du Cinquecento. Il pourrait ainsi, en raison de la parenté de la famille Galletti avec les Medici, provenir, directement ou indirectement, d'Ottaviano dei Medici, pour qui Bugiardini peignit le portrait. Je suis sûr d'avoir traduit exactement la pensée du Comte Galletti. On le voit, il ne s'agit plus ici d'un portrait de rencontre, comme les portraits Chaix d'Est-Ange et della Stufa; le portrait Galletti aurait une généalogie, qui pourrait rivaliser presque avec celle du portrait Strozzi.

En dehors de ces indication généalogiques, auxquelles le Comte Galletti ne semble pas, lui-même, attacher une très grande signification, il voit une indication beaucoup plus importante, un véritable certificat d'origine, dans une bande obscure qui accompagne la figure, sur le côté gauche et qui résulterait d'une correction du dessin ou de la peinture, imposée par l'observation de Michelange « voi mi avete dipinto con uno degli occhi in una tempia ». A la suite de cette observation, le visage aurait été rétréci. La brochure, en effet, ajoute (p. 34): « Certo è che (Giuliano) deve avere ristrinto il contorno da quella parte dove s'era troppo slargato; e chiaramente lo vediamo, in una tinta scura, che va dalla testa fino quasi al mento; la quale sebbene sia

simile al fondo del quadro, i colori sottoposti un po' rifioriti, l'han resa col tempo più forte. E se non avesse l'altra tela, si vedrebbe anche meglio trasparire quel contorno cancellato ».

Malheureusement, l'importance de ce fait, il est vrai très curieux et des considérations qui le commentent, tombe devant cet autre, que le portrait fait manifestement partie intégrante d'un groupe de copies ou de répliques du type Marcello Venusti du Capitole, qui est, lui-même, de façon aussi évidente, dérivé du type Iacopo del Conte. Ce groupe en diffère surtout par le rajeunissement de la figure et l'allongement de l'axe horizontal des orbites et des yeux.

Je connais, personnellement, sept de ces copies, qui ne se distinguent entre elles que par de faibles détails. Ce sont: la copie de l'Accademia di San Luca, à Rome; le n.° 778, du corridoio, aux Uffizi; la copie de la Casa Buonarroti, attribuée, justement en raison de sa ressemblance avec le type du Capitole, à Marcello Venusti; la copie du Comte Paolo Galletti; la mauvaise copie de Hampton Court n.° 735; la copie du Musée Provincial de Hannovre n.° 230; la copie n.° 352 de la Galleria Corsini [1]), à Florence. On peut y

---

[1]) La copie, n.° 352, de la Galleria Corsini, à Florence, qui est à peu près de la même qualité que toutes les autres parait plus mauvaise, parce qu'elle est très sale et très mal conservée. Elle présente, le long du côté gauche du visage, une longue tache, tout à fait semblable à celle de la copie Galletti. Lorsque je vis, pour la première fois, le tableau Galletti, à une époque où je ne m'occupais pas de la question des portraits de Michelange, je ne pris guère au sérieux cette tache et l'anecdote de Vasari. Lorsque je revis le tableau, mon opinion étant déjà faite; il ne pouvait s'agir d'un portrait Bugiardini. La conclusion semblait évidente: il s'agissait d'un faux intentionnel. Je décidai d'oublier la copie Galletti, et de n'en même pas parler. Mais, ayant retrouvé, sur une copie semblable de la Galleria Corsini, une tache identique; Mr Galletti m'ayant affirmé que le tableau se trouvait depuis très longtemps dans sa famille; le Prince Tommaso Corsini m'ayant affirmé, d'autre part, que le tableau se trouvait dans sa

joindre le tableau du Duc de Wemyss, publié par Sysmonds *Life* et *Sonnets*. Il est probable qu'il en existe beaucoup d'autres. De ces sept copies, quelles sont les meilleures? Au point de vue artistique elles se valent; et au point de vue iconographique, leur intérêt est nul. Cependant, au moins d'après la photographie (car si j'ai pu la voir, il y a une quinzaine d'années, je l'ai tout à fait oubliée), la peinture du Musée de Grenoble, étiquetée Bugiardini et que rentre absolument dans cette famille, semble la moins médiocre.

Mr Thode attribue le portrait Galletti à la collection du Prince del Drago, de Rome; il y figura, en effet, pendant quelque temps, Mr del Drago l'ayant payé, je crois, la jolie somme de cent mille francs. Mais il fut restitué au Comte Galletti, à la suite d'un procès.

Kenner, évidemment sur la foi de Milanesi, attribue également à Bugiardini le portrait au chapeau qui figure dans la collection du Prince Ferdinand de Tyrol, à Vienne. Je ne le connais que par la reproduction, et j'en ai déjà parlé plus haut.

Le portrait de Grenoble provient, dit le catalogue, de la Coll. Campana, que Mr Salomon Rainach a justement qualifiée – quelque part, dans la Revue Archéologique – « de

---

famille depuis le XVIIIe siècle, et probablement depuis le XVIIe siècle, il ne pouvait s'agir d'un faux intentionnel. Si le Portrait Galletti avait été acheté vers 1893, époque de sa publication, comme le portrait della Stufa fut acheté vers 1875, j'en aurais conclu que le comte Galletti avait été victime d'un faussaire. Mais, la première tentative d'attribuer à Bugiardini un dérivé de Jacopo del Conte étant de 1842 (Zobi), pour le portrait Fedi – qui d'ailleurs ne présentait pas la tache –, les taches des deux portraits, Galletti et Corsini, qui se trouvaient bien antérieurement dans les deux familles, ne sauraient être des truqages intentionnels. Ce sont là des coincidences étranges, qui montrent combien on doit être prudent avant d'émettre un jugement. Il est, en effet, peu probable que personne, antérieurement à la publication de Zobi, ait pu songer à authentifier au moyen de cette tache, les prétendus Bugiardini; et Mr Galletti affirme que son tableau n'est pas une acquisition récente.

véritable nid de faux »; ce que, d'ailleurs, tout le monde sait bien. Les poussins issus de ce nid, ont été généreusement répartis par le Louvre, entre les Musées de province. Il importe peu de savoir si l'attribution à Bugiardini provient des Conservateurs du Louvre ou de ceux de Grenoble. Elle appartient à des gens qui se seraient montrés beaucoup plus avisés et plus sages, en la remplaçant par un simple point d'interrogation; et dérive, en tout cas, directement, de Milanesi.

Je me garderai bien de faire à Mr Galletti le moindre reproche; il est victime, lui aussi, d'une suggestion; d'autant plus explicable, qu'il est le propriétaire du portrait et qu'il peut se prévaloir des exemples et des antécédents. Rien n'est plus malaisé, même lorsqu'on est aussi complètement désintéressé que le furent Kenner et les Conservateurs du Louvre ou de Grenoble, que de s'affranchir des suggestions. Nous verrons Mr Thode affirmer que, dans le portrait de la Casa Buonarroti, qu'il restitue formellement à Bugiardini: « Der linke Oberaugenknochen steht zu hoch ». Cette affirmation est évidemment, encore après quatre siècle, un écho de l'anecdote ingénieuse de Vasari. Et, moi-même, avant d'avoir analysé méthodiquement cette figure, dont la construction et la perspective sont absolument correctes, je l'ai cru un instant, sous l'influence aussi probablement de la même anecdote, et sans doute surtout, parceque Mr Thode l'avait dit; et aussi peut-être, parcequ'il me plaisait de trouver une confirmation de l'attribution, si éloquemment démontrée par le style, à Bugiardini. Bien plus et à une époque où, malgré que je m'occupâsse depuis longtemps de Michelange, je reculais toujours devant l'étude des portraits – rebuté par l'aspect rébarbatif qu'elle présente dans les Mémoires de Milanesi et de Thode –, j'ai pu passer, bien des fois, indifférent, devant le portrait si important de la Casa Buonarroti. J'étais évidemment influencé par Milanesi. La suggestion, dans le domaine de la critique, est partout; par-

tout elle nous menace, même dans les cas ou nous avons la certitude d'être absolument désintéressés. Cependant, d'instinct et sans connaître la question, sans savoir que ce fût le portrait Iacopo del Conte, j'avais toujours attribué au portrait Strozzi-Galleria, la valeur qui lui revient.

Enfin, en 1908, Mr Thode [1]) décrit, sous le n.° XXVI, le portrait de la Casa Buonarroti et sous le n.° XXVII celui du Louvre; se servant à peu près pour ce dernier, des termes de Crowe et Cavalcaselle, qu'il ne cite cependant pas. Mr Thode a dû faire sa description d'après la gravure de la Galerie d'Orléans, dont le dessin n'a pas été renversé. Il dit, en effet « que la tête est plus de face et non inclinée »; ce qui est absolument inexact. Il n'y a qu'à regarder la Pl. XV et la Pl. XVIII et on verra que la tête du Louvre et celle de la Casa Buonarroti sont exactement superposables. Dans son resumé (p. 552), il reconnaît que, parmi tous les portraits, il n'y en a que deux d'originaux: celui de la Casa Buonarroti, qu'il attribue à Bugiardini et celui du Capitole qu'il croit être l'original de Iacopo del Conte. A la p. 547, il avait déjà dit, avec infiniment de raison: « malgré la date de Vasari, 1531, qui peut être inexacte (je dirai, moi-même, qu'elle l'est certainement), je considère que, par son style, le portrait de la Casa Buonarroti est le seul qui puisse être attribué à Bugiardini. »

Ce n'est pas à moi de distribuer le blâme ou l'éloge à un homme tel que Mr Thode; je me suis borné à indiquer les cas, malheureusement trop fréquents, dans lesquels ses renseignements sont manifestement inexacts. Il me sera cependant permis, en restant strictement sur le terrain des faits, d'observer que si Mr Thode, sans même connaître les documents, ignorant l'attribution de Michelange le Jeune [2]),

---

[1]) H. Thode, *Michelangelo,* vol. V, pp. 532-554, 1908.

[2]) M.r Thode ne citant: Fanfani, *Spigolatura Michelangiolesca,* ni dans sa Bibliographie de Michelange, à la fin du Vol. I, ni dans son étude

c'est que la vérité était évidente par elle-même, et que s'il a pu voir la vérité, à propos du portrait de la Casa Buonarroti, il n'eût pas manqué, s'il eût mieux connu l'histoire du potrait Strozzi, s'il fût allé frapper au Palais Strozzi, s'il eût su l'existence de la publication de Mr Ricci en 1904, ou s'il se fût adressé à lui, de rendre justice à ce portrait et d'y reconnaître l'original de Iacopo del Conte. Et, sans exagération, on peut bien ajouter le nom de Mr Thode, à la liste des victimes que, si innocemment, aura faites Milanesi.

En 1909, Karl Justi [1]) place le portrait de Bugiardini en frontispice de son admirable ouvrage sur Michelange; et à la p. VI de la préface, il s'exprime de la façon suivante; « Encore un mot sur le portrait [du frontispice]; c'est la peinture qui se trouve à la Casa Buonarroti, exécutée par l'ami de Michelange, Bugiardini. Bien que ce soit l'œuvre d'un artiste de talent médiocre, on doit s'étonner pourtant que personne ne l'ait encore publiée, pour permettre aux lecteurs de se représenter le grand artiste. C'est le seul portrait qui nous fournisse une image de Michelange, avant que, sur son visage, ne se fûssent produites les altérations amenées par l'âge. Il apparaît très différent de ces têtes grisonnantes, aux traits marqués; différent en expression, car on peut y reconnaître absolument tous les éléments constants de la physionomie. Mais, on peut bien aussi se demander quelle raison nous oblige à ne jamais voir le

---

sur les portraits, à la fin du Vol. V, ni nulle part ailleurs, dans aucun des quatre volumes parus, je crois pouvoir conclure que cette publication lui est restée inconnue. C'est à lui de nous dire s'il est vraiment coupable d'une telle omission, ou s'il a des raisons particulières pour dédaigner les affirmations de Michelange le Jeune et la publication de Fanfani, absolument fondamentales pour tout ce qui concerne la question des bustes et des portraits.

[1]) K. Justi, *Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke,* 1909.

créateur du David et de la Delphique, que lorsqu'il s'était déjà lassé de tenir le ciseau en sa main, lorsqu'il blasphémait parfois contre cet art qui, si longtemps, avait été son exclusive idole. Le foulard de soie qui entoure sa tête comme un turban, les ouvriers italiens s'en enveloppent encore, pour préserver leur chevelure de la poussière du marbre. Ce Michelange correspond certainement, bien plus que l'autre, à l'image qu'un admirateur un peu imaginatif pourrait se faire du grand sculpteur, pendant qu'il dégageait du marbre les images immortelles ».

Telles sont les réflexions qu'inspire à l'un des plus illustres savants de notre temps, au plus pénétrant et au plus fin critique de l'art Michelangelesque, cette peinture, ce portrait, en qui Milanesi n'a pas su reconnaître même une image du plus grand artiste et sculpteur des temps modernes. La critique de Mr Justi est cependant incomplète, en ce qu'il n'a pas vu que cette abstention de tous les critiques à l'égard du portrait de la Casa Buonarroti, est causée par la suggestion communicative résultant de l'erreur de Milanesi. C'est certainement le bref mémoire, si légèrement composé, de Milanesi, qui a pétri, modelé la mentalité des quarante dernières années, à l'égard des portraits de Michelange. Il est vrai, que personne ne s'est donné beaucoup de mal pour élucider la question.

Après ces paroles de Justi, qu'importe, en disant qu'il écrivait un an plus tôt, de chercher une excuse à Mr Steinmann, qui ne connaissait même pas, en 1907, l'existence d'un portrait Bugiardini.

Je terminerai, en formulant le vœu timide, que l'on place, quelque jour, le portrait de Michelange encore jeune, à côté de l'image à l'expression navrante, presque désespérée, dans la Sala dei Ritratti.

Un mot encore cependant: Crowe et Cavalcaselle ont vu juste, lorsqu'ils ont dit que l'artiste s'était efforcé de suivre le style michelangelesque; mais cette remarque s'applique

bien mieux encore au portrait de la Casa Buonarroti, qu'au portrait du Louvre, qui en dérive cependant. Qu'on examine seulement ces paupières ourlées à la façon d'une sculpture, et tout ce dessin, correct mais dur, qui correspond si bien à un Bugiardini s'efforcant, en cette circonstance, de suivre de très près les traces de Michelange. Quant à vouloir reconnaître, dans les nombreux dérivés du portrait Iacopo del Conte ou de son succédanné du Capitole, la main de Bugiardini ou celle de Michelange, je dirai, dans le prochain volume, en me tenant exclusivement sur le terrain du style, ce qu'à mon avis on doit en penser. Comment peut-il se faire que des peintres, des professeurs de peinture, qui ont toujours eu sous les geux la Madonna Doni, aient pu célébrer, en Michelange, « le plus savant Maître du chiaro-oscuro » ? Si je devais exprimer mon jugement en une phrase brève, ce serait trop désobligeant. Et ce sera un fructueux exercice, pour apprécier la façon dont se faisait la style – critique, il y a seulement une trentaine ou une quarantaine d'années, que de citer les opinions exprimées, de faire une excursion dans ce récent passé [1]).

---

[1]) Nous avons rencontré dejà, le long de cet ouvrage, de singulières opinions, émises par des artistes de grand mérite : à propos de la statue du prétendu tombeau de S.S. XII Apostoli, du prétendu autoritratto Chaix d'Est-Ange, du masque de l'Accademia di San Luca. Les considérations suivantes, à propos des courbes intentionnelles ou constructives, dans les temples grecs, montrent quelle mentalité apportent les artistes et même les critiques, dans la discussion de questions artistiques qui sont pourtant d'une extrême simplicité.

C'est un principe de perspective élémentaire, que toute ligne horizontale située au dessus du niveau de l'œil, est vue sous la forme d'une courbe dont les extrémités s'inclinent vers le bas. Par un travail inconscient de l'esprit, les hommes habitués à la réflexion, surtout les hommes de science, restituent à ces lignes leur horizontalité. Guido Hauck, le plus illustre des savants qui aient étudié les questions de perspective dans l'architecture, a observé (*Subjective Perspektive und horizontale Curvaturen des Dorischen Styls, 1879*), que les

J'ai pu réunir, en me servant de Vasari, de Cavalcaselle et Crowe, de Mr Berenson et de Mr Knapp (Künstler-Lexikon de Thieme, vol. V, pp. 207-8, 1911), une quarantaine de peintures de Bugiardini; sans compter la douzaine de tableaux perdus qu'indique encore Vasari.

---

femmes et les *artistes* sont incapables de corriger cette impression fausse, perçue réellement. Il les classe, les unes et les autres, parmi les « *Naturmenschen* »; sans prétendre, est-il besoin de le dire, que cette mentalité de « Primitifs », échappant aux normes de la raison et de l'intelligence, leur constitue une supériorité.

Par contre, Mr Bergson (*La perception du changement,* p. 7. sqq.) affirme que « les artistes constituent, à ce point de vue, une classe de « privilégiés », qui se meuvent dans la perception pure, non souillée par ces limitations, par ces déformations qu'implique l'intelligence. Les artistes ne s'occupent qu'à élargir leur perception, sans chercher à s'élever au dessus d'elle ». Ceci, en bon français, revient à dire que pour s'élever à la perception pure et au sublime, on doit nécessairement repasser par les voies de la bestialité ; et que, pour devenir un homme de génie, il faut commencer par être un idiot. C'est là, en somme, toute la théorie de l'Intuition. Il n'est pas difficile de s'imaginer qu'une pareille thèse ait rencontré beaucoup de clients.

Ce principe élémentaire de perspective est nié dans tous les Traités d'Architecture – le croirait-on, dans Choisy, au moins en un endroit –; tous prétendent que les lignes horizontales semblent s'incurver vers le bas, en leur milieu.

La théorie professée par tous les archéologues et architectes, sauf de très rare exceptions, que les courbes de l'architecture grecque sont destinées à corriger les courbes de la perspective, à ramener les membres dans la verticalité, repose sur les erreurs les plus grossières, sur les plus étranges malentendus, auxquels est associée cette autre conception fausse, encore si généralement repandue, que la géométrie est une science déductive.

Si, pour des questions aussi simples, dont la démonstration est si facile et si proche, de telles erreurs sont encore courantes, on peut imaginer quelle belle cacophonie règne encore dans les questions de peinture et de style. La jeune « Kunstwissenschaft » a, devant elle, une longue tâche à remplir. Mais il était bon de rappeler ici l'observation de Hauck ; elle vaut bien les théories de Mr Bergson.

Le portrait de la Casa Buonarroti, qui est sur toile – presque tout l'œuvre de Bugiardini est sur tavola –, est-il vraiment l'original, ou bien est-ce seulement une copie, en tout cas copie fidèle? C'est une question qui sera également examinée dans le volume prochain.

Les observations que pourront faire, au sujet du crâne et de la face, les Anthropologistes, s'il ne leur est jamais donné de voir s'ouvrir pour eux, une troisième fois, le tombeau de Santa Croce – qui s'est ouvert cependant deux fois et pour des motifs si futiles –, devront se baser surtout sur les portraits de la Casa Buonarroti et la médaille Leone Leoni; mais, en toute première ligne, sur le portrait Strozzi-Galleria. Le buste de Ricciarelli ne peut venir qu'en très seconde place, et en tenant compte des erreurs que j'ai relevées.

---

# PORTRAIT DE MICHELANGE AU MUSEO CIVICO DE PAVIA

## ATTRIBUÉ A CELLINI

Dans un livre qui a fait quelque bruit et qui présente un singulier mélange d'idées justes et d'autres fantastiques, basées le plus souvent sur des observations hâtives et parfois inexactes, Woltmann [1]), mort depuis, s'exprimait de la façon suivante:

« Diese Nachrichten (de Condivi) werden durch die Porträts bestätigt. In erster Lienie kommt hier das Bildnis von Bugiardini (de la Casa Buonarroti) in Betracht. Hier ist auch das gefleckte Aussehen der Iris zu erkennen, namentlich auf dem rechten Auge, wahrend das linke fast ganz blau ist. Das seitliche Vorspringen des Schädels über den Ohren ist durch ein abnormes Knochenwachstum zu erklären. M. A. scheint Rachitis und einen Wasserkopf (Hydrocephalus) gehabt zu haben, womit auch die Zufälle seiner

[1]) Ludwig Woltmann, *Die Germanen und die Renaissance*, pp. 73-74, 1905; fig. 7, portrait Casa Buonarroti; fig. 8, portrait du Capitole, qu'il dit un auto-ritratto. Je laisse le texte en allemand, car tous ceux qui sont susceptibles de s'intéresser à ce point de vue de la question, lisent évidemment cette langue.

Iugendkrankheit zusammenhangen. Aus der Bemerkung, dass sein Gesicht immer gut gefärbt gewesen, muss man schliessen, dass die Wangen ein frisches Rot besessen haben. Auf den Bildnissen in den Uffizien und im Konservatoren-Palast in Rom ist dies nicht zu erkennen, da diese Bilder ungemein dunkel geworden sind. Aber es gibt im Museo Civico zu Pavia ein Fresko-Bildnis, von unbekannter Hand, auf dem diese frische Röte seines Geschichtes zu erkennen ist.

« Prüft man die körperlichen Merkmale Michelangelo's von anthropologischen Gesichtspunkten, so muss mann sagen, dass er, obgleich einer ursprünglich germanischen Familie angehörend, ein Mischling zwischen der nordischen und brunetten Rasse gewesen ist ».

Je n'estime pas que ce soit ici la place d'examiner ces questions si importantes, au triple point de vue, anthropologique, ethnologique et médical. Je le ferai, dans mon ouvrage sur Michelange « L'Homme, le caractère et l'œuvre », auquel je travaille depuis plus de quatre années et qui est encore bien loin d'être achevé. Je me bornerai à dire ici, que ce tableau de Pavia, dont Mr le Prof. Renato Sòriga a bien voulu m'envoyer la photographie, est un horrible dérivé de Iacopo del Conte, par un intermédiaire difficile à préciser. Une inscription, sur le derrière de la toile, l'attribue à.... Benvenuto Cellini. Le fait que Woltmann ait pu faire état d'une pareille source d'information, au sujet de la coloration du visage de Michelange, constitue une preuve de plus, parmi tant d'autres, de la légèreté avec laquelle il a réuni et critiqué son matériel d'information.

---

Pl. XIX. – Portrait de Michelange au Museo Civico de Pavia.

# UN PRÉTENDU PORTRAIT DE MICHELANGE DANS UN PRÉTENDU RELIEF D'AMMANATI

## AU MUSEO PIO-CLEMENTINO

Dans ce même travail [1]) où il a publié le prétendu autoritratto de Michelange de la Collection Chaix d'Est-Ange, le portrait attribué à Salviati, de la Collection Mond et le prétendu portrait, découvert par lui même, à la fresque de Iacopo del Conte, dans l'oratoire de S. Giovanni Decollato, Mr Steinmann étudie le nouveau portrait de Michelange, qu'il a également découvert dans un relief de marbre, attribué par lui à Ammanati. Ce relief se trouve au Museo Pio-Clementino, du Vatican.

Le relief est il bien d'Ammanati; et y a-t-il vraiment dans ce relief, un portrait de Michelange?

Le relief fit autrefois partie de la Collection de Cavaceppi, l'ami de Winckelmann, qui le figura [2]) en l'attribuant à Michelange lui même, mais sans indiquer sa provenance, et sans y découvrir, non plus, le portrait.

---

[1]) E. Steinmann, *Zur Ikonographie Michelangelo,* avec 4 figures. Monatshefte f. Kunstw., vol. I, pp. 40-52, 1908, avec un supplément, p. 651.

[2]) Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue,* vol. III, pl. 60, 1768.

Masi, dans son catalogue [1]), le décrit ainsi: « travail moderne, mais très remarquable. Le relief représente Cosimo, présidant à la Restauration de Pisa; on le voit, chassant d'un côté les vices, appellant de l'autre les hommes d'action et de science. Parmi ces derniers, on reconnait le portrait de Michelange, auquel on attribue également l'exécution de ce relief, qui se trouvait dans la collection Cavaceppi. » Masi n'était pas un savant, mais un capo-custode; de lui, provient la suggestion reçue par Mr Steinmann. Il peut arriver qu'un capo-custode voie des choses qui échappent aux savants et aux critiques; mais, dans le cas actuel, le critique et le capo-custode sont égaux devant l'erreur. Il n'existe, en ce relief, aucun portrait de Michelange, aucune figure qui vraiment lui ressemble; mais, en l'attribuant à Ammanati, Mr Steinmann ajonte une erreur au texte de Masi, qui, lui, quant à l'attribution, au moins restait dans l'incertitude.

Mr Steinmann, pour démontrer sa thèse a fait de très savantes recherches, dans lesquelles il a été aidé encore par le prof. Bartolomeo Nogara.

Après avoir étudié les vicissitudes de Pisa sous le règne de Cosimo, Mr Steinmann rappelle la fresque de Vasari [2]), au Palazzo Vecchio de Florence, qui représente à peu près le même sujet. Mr Steinmann voit distinctement, en ce relief, le portrait de Michelange, qu'il reconnaît surtout à la « gobbetta » de son nez, dans le vieillard barbu, à la gauche du relief, dont la tête est placée au dessus de celle d'un autre vieillard portant un disque. Il convient, il est vrai, que ces personnages idéalisés ne constituent pas de véritables portraits. Cependant, il retrouve aussi, dans le relief, le portrait d'Ammanati; et, pour arriver à attribuer à ce sculpteur cet ouvrage, il fait les plus louables efforts de critique et de

---

[1]) Masi, Catalogue du Museo Pio-Clementino, p. 45, 1792; 2e éd. p. 68, 1854.

[2]) Vasari, VIII, p. 192.

Pl. XX. - Relief du Musée Pio Clementino au Vatican.

bibliographie. Ammanati aurait exécuté ce travail vers 1560. M.r Steinmann a également beaucoup voyagé, à la recherche de cette démonstration: à San Pietro in Montorio, de Rome; au Palazzo Vecchio et a S. Giovannino degli Scolopi, de Florence. Enfin, à Padua, dans le monument de Benavide aux Eremitani, il a trouvé la confirmation définitive de sa thèse. En somme, il a été partout, il a tout vu, tout lu.... excepté la page 129 du vol. VI de Vasari [1]), où, dans la vie de Pierino da Vinci, le neveu de Lionardo, Vasari décrit explicitement ce relief, que l'auteur, mort très jeune, en 1554 croit-on, laissa inachevé. Il fut completé, d'ailleurs assez malheureusement, après sa mort. Vasari n'a trouvé, dans ce relief, aucun portrait de Michelange; nous l'imiterons.

Durant le cours de ce travail, nous nous sommes toujours très bien trouvé de le suivre; et si cette œuvre a quelque mérite, c'est parceque les affirmations de Vasari, qui nous semblaient avoir tous les caractères requis pour constituer une bonne hypothèse scientifique et présenter toutes les garanties de véracité, nous ont servi constamment de guide, n'ont pas été perdues de vue un seul instant.

[1]) A. Gottschewski (*Das Pisa-Relief des Museo Pio-Clementino*. Monatshefte f. Kunstw., vol. II, p. 446) a déjà fait cette observation, en 1909.

# TROISIÈME PARTIE

# EXPLICATION
# DU TABLEAU PHYLOGÉNÉTIQUE DES PORTRAITS
## CONCLUSIONS

Vers la fin de 1544 ou le début du 1555, le portrait de Michelange fut peint par le plus célèbre des portraitistes romains, Iacopo del Conte, pour les Strozzi, dont il avait été l'hôte pendant sa maladie.

De ce portrait initial (Mezzocchio), directement ou indirectement, dérivent tous les portraits connus de Michelange, à l'exception des deux ou trois portraits du type Bugiardini (Casa Buonarroti, Louvre), exécutés une vingtaine d'années auparavant; de l'aquarelle Francesco da Ollanda (Escorial), exécutée un peu auparavant mais restée isolée; de la médaille de Leone Leoni (1560), qui en est tout à fait indépendante et des bustes de Ricciarelli, exécutés entre la mort de Michelange (1564) et celle de Ricciarelli (1566).

Les très nombreux portraits d'espèces et même de types très divers, dérivés du type primordial Iacopo del Conte, forment des genres et des familles qui seront représentés, en leur filiation et leur dérivation, dans mon prochain volume, sous la forme d'un arbre généalogique ou phylogénétique, très complexe et très touffu.

Le tableau qui se trouve placé à la fin de ce premier volume, est surtout consacré à la figuration des rapports

des bustes, dans les deux familles: Ricciarelli et Giovanni Bologna.

En ce tableau, sont aussi représentées les dérivations en rapport avec les quatre images différentes de Michelange, qu'a successivement exécutées Vasari, sous des influences diverses. La raison de ces représentations, en ce premier tableau, résulte de la participation directe de Vasari à la création du type de buste pour la tombe de Santa Croce, par Giov. Bat. Lorenzi, qui n'avait jamais connu Michelange. Pendant longtemps, a été repandue l'opinion fausse, que le buste de la tombe avait été exécuté d'après un masque pris sur le cadavre de Michelange, après le transport de son corps à Florence, ce qui est absolument faux.

Le premier portrait de Michelange par Vasari, est celui qui se trouve à la Cancelleria de Rome (1546), peint daprès le type dit, probablement avec raison, Marcello Venusti (Capitole), qui représente une tentative d'*embellissement* et de *rajeunissement* du portrait Iacopo del Conte, et qui était exécuté lui-même dès 1545. Vasari n'a jamais connu directement le portrait Iacopo del Conte, enfermé, dès son exécution, dans le Palais Strozzi de Rome.

Vers 1554, dans la fresque du Palais Vecchio, Salle du Cardinal Giovanni (Leon X), Vasari peint un nouveau portrait de Michelange, qui semble dériver de la gravure de Giorgio Ghisi (Il Mantovano), vraisemblablement exécutée, elle-même, aux environs de 1552. Ghisi paraît avoir connu directement le portrait de Iacopo del Conte.

A une époque que l'on peut placer aux environs de 1555, Vasari exécuta, toujours d'après la gravure de Ghisi, et pour servir de frontispice à sa « Raccolta di Disegni » un bon dessin à la plume, conservé aux Uffizi. C'est le même type que celui de la fresque du Palais Vecchio, mais beaucoup plus poussé et fini.

Après la mort de Michelange (1564), Ricciarelli, très probablement en s'aidant d'un masque pris sur le cadavre, exé-

cuta la maquette (creta) d'un buste, dont trois exemplaires, et trois exemplaires seulement, furent fondus avant sa mort (1566): deux pour Lionardo, neveu de Michelange; l'autre que se réserva Diomede Leoni, de San Quirico (nel Senese), l'un des garzoni de Ricciarelli et qui, avec son maître, assistait Michelange au moment de sa mort.

Lionardo, à Rome, vers la fin de 1566, donna l'un de ses deux exemplaires au dernier domestique de Michelange, Antonio del Francese. Celui-ci, en 1570, l'attribuant faussement à Michelange lui-même, en fit cadeau à Guidobaldo II della Rovere, Duc d'Urbino. Il est faux, contrairement à ce qui a été affirmé, que ce buste ait été porté à Florence, par la Princesse Vittoria della Rovere, lors de son mariage avec Ferdinando II de' Medici. Ce buste semble être celui qui se trouve au Museo civico de Rimini; à moins que, hypothèse peu probable, le buste de Rimini soit celui-là même que se réserva Lionardo. En tout cas, le buste de Rimini, qui se trouve sur la couverture de cet ouvrage, est certainement l'un des trois exemplaires sortis de la main de Ricciarelli. A peine limé et ciselé, il constitue l'exemplaire de beaucoup le plus parfait des bustes Ricciarelli que nous connaissions.

Lionardo rapporta à Florence, à la fin de 1566, l'autre buste de Ricciarelli. Vasari, tout en conservant à Michelange l'attitude qu'il lui avait déjà donnée, d'après la gravure de Ghisi, en ses portraits du Palais Vecchio et de la Raccolta di Disegni, s'en inspira largement, pour cette œuvre bâtarde, mesquine, inartistique, qui est la gravure sur bois placée en frontispice de sa « Vita » de Michelange, publiée dans le III^e volume de ses « Vite », à Florence, en 1568. La tête de Michelange est tournée et inclinée vers l'épaule droite, dans le buste de Ricciarelli; vers l'épaule gauche, dans la gravure de Vasari.

La même disposition, destinée sans doute à masquer le plagiat, est conservée dans le très médiocre buste de Michelange par Giov. Bat. Lorenzi, placé sur le tombeau de

Santa Croce. Vasari eut la superintendance de cette tombe et en fit les dessins. Lorenzi n'avait jamais connu Michelange, qui avait quitté définitivement Florence en 1534, c'est à dire trente ans avant sa mort. Le projet de ce buste fut certainement dessiné par Vasari, car l'affinité du buste de Santa Croce avec le dessin des Vite est évidente. Mais Lorenzi a dû s'aider directement du buste Ricciarelli, de Lionardo. Il est possible, mais très peu probable, qu'un masque ait été pris à Florence, sur le cadavre « merveilleusement conservé » de Michelange, comme l'a prétendu une tradition tenace, copiée probablement sur une tradition romaine semblable, qui a plus de chance d'être véridique; bien que le masque romain, s'il a jamais existé, soit certainement perdu.

Dans sa description de la Galleria de la Casa Buonarroti, qu'il avait fondée, Michelange le Jeune (le Bisnipote, fils de Lionardo), écrivant un peu après 1620, ne fait mention d'aucun buste de Ricciarelli, à la Casa Buonarroti. Par contre, il y signale formellement la présence d'un buste exécuté par Giovanni Bologna; celui qui s'y trouve actuellement. Le buste de Ricciarelli, porté de Rome par Lionardo, qui semble s'en être debarrassé parcequ'il le trouvait trop réaliste, trop vrai, trop sincère: « troppo brutto, troppo vecchio », a certainement disparu de Florence. Ou bien c'est le buste André, qui est tout à fait du type des deux autres bustes de Ricciarelli (Rimini, Bargello); ou bien c'est celui de Rimini; ou bien il est actuellement égaré. Une grande difficulté, pour reconnaître dans le buste André le buste conservé par Lionardo, consiste en ce que ce buste est de qualité très inférieure à celui de Rimini; l'autre difficulté est que la barbe du buste André est absolument différente de la barbe si typique des bustes Ricciarelli, de Rimini et du Bargello (Diomede Leoni) et aussi de celle du faux masque de plâtre de l'Accademia di San Luca, lui-même, certainement, médiocre moulage du buste de Rimini ou de la creta originelle de Ricciarelli. Il faudrait alors admettre que Ric-

ciarelli ait fait deux maquettes avec des barbes de type différent. Le fait semble peu probable, mais n'est pas impossible.

Le buste de Diomede Leoni fut acheté, en 1590, à Siena, de l'« eredità » de Diomede Leoni, pour le compte de Ferdinando I dei Medici. Malgré le limage et le ciselage outré, l'inclinaison forcée de la tête sur le buste proprement dit, qui a été affublé d'une draperie romaine, la parenté intime du buste du Bargello avec celui de Rimini oblige à y voir le buste de Diomede Leoni. Ce sont, en effet, les deux seuls, auxquels se joint le faux masque de San Luca, qui aient une barbe identique.

Le buste qui se trouve actuellement à la Casa Buonarroti, formellement attribué par Michelange le Jeune, dans la Descrizione della Galleria, à Giovanni Bologna, est certainement l'œuvre de cet artiste. Il représente, par rapport au buste Ricciarelli, la même tendance au rajeunissement et à l'embellissement intentionnel, que le portrait dit Marcello Venusti, du Capitole, par rapport au portrait Iacopo del Conte.

Les proportions sont très légèrement et très habilement modifiées, de façon à donner au visage et à la physionomie de Michelange un aspect beaucoup moins vieux et moins affaissé. La barbe, en éventail, très typique, diffère absolument de la longue barbe bifide, calamistrée en tirebouchons, du type Ricciarelli (Rimini, Bargello). Tous les autres bustes que nous connaissons dérivent directemet du buste Giovanni Bologna de la Casa Buonarroti. Le buste énigmatique André, qui se rattache absolument au type Ricciarelli, par sa physionomie et son vêtement, mais au type Bologna, par sa barbe, pourrait peut-être représenter un type de transition, un essai de Bologna; et il se trouve également représenté au tableau, sous cette forme hypothétique.

Nous comptons six autres bustes ou têtes dérivant directement du buste de la Casa Buonarroti, ou plutôt identiques à ce buste, sauf des différences de ciselage et de limage.

Le bronze de l'Accademia, à Florence, muni d'un buste à draperie pseudo-romaine, très voisine de celle du buste du Bargello, mais non identique.

Le buste de la Brera, à Milan, avec une draperie du même type.

La tête d'Oxford.

Le demi-buste du Capitole, avec une draperie du même type que celles du Bargello, de l'Accademia et de la Brera, qui n'est pas en bronze, mais en marmo bigio. C'est le seul buste de Michelange que l'on connaisse, à Rome, où il a pu cependant en exister d'autres: c'est très probablement sur celui-là, en tout cas sur un buste de la famille Bologna, que fut copié le portrait de Michelange, à la fresque de l'Assunta (chapelle della Rovere), de Santa Trinità dei Monti; et auquel l'artiste a ajouté une expression douloureuse. La fresque a été peinte par Ricciarelli, avant 1553; mais ce portrait, dont ne parle pas Vasari, est un repeint très postérieur, vraisemblablement du XVIII^e siècle.

Le demi-buste Piot, maintenant au Louvre.

Le demi-buste Piaud, qui paraît être le buste actuellement au Musée Bonnat, à Bayonne et qui, lui, est identique au buste Piot-Louvre.

Il existe, au Castello Sforza de Milan, un septième exemplaire, très imparfait, du type Bologna. Cette imperfection l'a fait considérer, tout à fait à la légère, comme le moulage d'un masque pris sur le cadavre. C'est là une fantaisie – je ne dis pas une opinion –, indigne de discussion. Ou bien c'est un moulage très imparfait du type Bologna; ou bien c'est un essai très inférieur d'après ce type.

Nous avons représenté, dans le tableau, une troisième hypothèse, d'ailleurs peu vraisemblable, concernant le buste énigmatique André: ce buste serait peut-être un essai postérieur de combinaison des deux types Ricciarelli et Bologna.

Le buste Liebermann représente un curieux essai aber-

rant, très médiocre d'inspiration et d'exécution, d'un type encore rajeuni de Michelange, manifestement dérivé du buste Bologna, mais rappelant aussi, bien que de façon très vague, le buste André.

Le buste de marbre Bonnat est aussi dérivé du buste Bologna; c'est un essai sans valeur iconographique, d'une assez bonne exécution artistique.

Le buste Ricciarelli est une œuvre réaliste, mais altérée par des erreurs, en partie conscientes et en partie inconscientes; le buste Bologna exprime bien la tendance de l'artiste vers l'élégance. Le buste de marbre Bonnat, qui est certainement l'œuvre d'un praticien très exercé, est un bon exemple d'un essai vide et dépourvu de tout contenu.

On en peut dire autant ou plutôt pis, de la statue assise de la Casa Buonarroti, attribuée peut-être avec raison, mais je ne sais sur quel fondement, à Antonio Novelli. La tête, très rajeunie, procède du buste de Lorenzi et du buste Bologna. Le dessin au crayon rouge, inachevé, n.° 3334, des Uffizi, projet ou plus probablement copie de la statue assise, est comme elle, une œuvre très inférieure, dont il serait bon, comme de la statue assise elle-même, misérable copie du Lorenzo de la tombe des Medici, de ne jamais plus parler.

La tête de marbre de la collection Melzi, que l'on a attribuée à Guglielmo della Porta, sans doute en raison d'une tradition semblable, qui a existé autrefois pour le buste du Capitole, est une œuvre aussi parfaitement vide, bien qu'exécutée à une époque probablement antérieure et par un artiste de métier. Elle ne semble dériver, pas même indirectement, ni du buste Ricciarelli, ni du buste Bologna.

Aux points de vue artistique et iconographique, les deux portraits (peinture), qui ont été étudiés au cours de ce travail: le portrait de Bugiardini et le portrait de Iacopo del Conte présentent des valeurs diverses; des deux, cependant, on peut dire que ce sont de fidèles portraits.

On doit d'abord tenir compte de ce fait, que les deux portraits - Vasari le dit explicitement pour le premier - furent, en quelque sorte, imposés à Michelange.

Michelange n'avait aucune tendance à faire des portraits; ceux, très rares, qu'il exécuta, furent de véritables exceptions. Quant à son propre portrait, il est absolument certain que lui-même ne le fit jamais; et s'il posa pour Bugiardini, à l'instigation de son ami Ottaviano dei Medici, on peut bien aussi considérer comme certain, qu'il ne retoucha pas l'œuvre et n'y mit pas la main. Bugiardini était son ami et il le laissa faire. Il est plus que probable qu'il ne ressentit pas une grande satisfaction devant cette image sèche et plate, où ses propres méthodes en peinture [1]) sont manifestement pastichées par une main médiocre; où la valeur picturale est nulle et où l'effet sculptural est uniquement recherché, sans être atteint. Ce sont là des considérations qui le laissaient profondément indifférent. Il eut été bien facile à Michelange d'avoir son portrait exécuté par deux très grands peintres: Sebastiano del Piombo et Tiziano. Il est plus que probable que Sebastiano, si longtemps son intime, dut lui demander bien des fois cette faveur; il ne l'obtint pas.

L'attribution à Sebastiano del Piombo, du portrait des Galeries d'Orléans, est une de ces attributions dont il n'y a plus à parler. L'image de Bugiardini, exécutée à une époque où Michelange était dans la force de l'âge, entre 45 et 50 ans - malgré la date de Vasari -, était d'une ressemblance suffisante et lui suffisait; ou plutôt, rien dans cette image n'était, en bien ou en mal, de nature à secouer son indifférence à l'égard de son propre portrait.

Suivant l'hypothèse très judicieuse de Milanesi, il est bien

---

[1]) Dans sa vieillesse, Greco disait à Pacheco, à propos de Michelange: « Grand homme, mais ne sait pas peindre ». N'est ce pas le jugement de la postérité.

probable que les Strozzi lui firent une douce violence, pour l'obliger à leur laisser son portrait, en souvenir de l'hospitalité qu'ils lui avaient donnée pendant sa maladie. Iacopo del Conte, Florentin, élève d'Andrea del Sarto, qui avait déjà peint le Pape Paul III, les Grands Seigneurs et les Grandes Dames de Rome, exécuta l'œuvre que nous connaissons. Comme peinture proprement dite, elle est plutôt médiocre; mais quels sont les portraitistes de Florence et de Rome qui s'élevèrent alors, dans leurs œuvres, à ce point de vue, au dessus de la médiocrité. Mais le dessin en est excellent, l'expression est profondément ressentie; et c'est la seule image du grand homme qui nous le montre vraiment comme il était, avec son regard et sa pensée intérieure. La vieillesse était déjà venue, et avec elle la tristesse et le découragement, dont la maladie accentua l'expression. L'entourage de Michelange dut trouver ce portrait déplorable et Marcello Venusti qui, à ce moment même, glissait le portrait de Michelange dans sa copie (Farnèse) du Jugement Dernier, se chargea de réviser, d'améliorer, de rajeunir Michelange, en se servant, comme point de départ et comme modèle, du portrait Iacopo del Conte, dont le mezzocchio est fidèlement suivi. Peut-être Salviati se livra-t-il, de son côté, et à peu près dans les mêmes conditions, à la même entreprise; et de ces efforts naquit cette innombrable cohorte de peintures, copiées et recopiées à satieté, les unes sur les autres, et aussi de gravures, où la personnalité s'altère, se déforme et se perd, d'une façon si déplaisante; et qui ont pu faire croire qu'il s'agissait de portraits exécutés à une période moins avancée de l'âge de Michelange. Mais il n'y à pas lieu de contredire aux affirmations de Vasari.

Vers cette époque, Tiziano fut en rapport intime avec Michelange, à Rome. Lui demanda-t-il d'exécuter son portrait? C'est probable; mais on n'en sait rien. Michelange devait être peu sensible, quand il s'agissait de sa propre

image, aux séductions magiques qui émanaient de ce divin pinceau vénitien.

L'aquarelle de Francesco da Ollanda ne dut pas déplaire à Michelange; c'est une œuvre très vraie et très sincère, qu'aucun artiste italien de ce temps, même très supérieur à Francesco, n'eut peut-être été capable de produire et qui porte la marque de l'éducation paternelle. Le père de Francesco était un miniaturiste flamand. Mais c'est une silhouette, une esquisse rapide et legère, qui a surtout l'avantage de concorder bien avec le portrait de Iacopo et de contribuer à le dater.

Puis vient la médaille Leone Leoni, exécutée lorsque Michelange avait déjà quatrevingt cinq ans; œuvre d'un grand médailleur, d'un grand artiste, mais où Michelange, de façon trop évidente, est intentionnellement rajeuni, embelli et flatté. Le pauvre vieux conçut tant de joie devant cette image, qu'il fit cadeau à Leoni d'un beau modèle d'Hercule luttant avec Antée. Ce souvenir de Vasari laisserait peut-être supposer que les tentatives de rajeunissement par Venusti et Salviati, autrefois, ne lui avaient pas déplu.

Du buste de Ricciarelli, exécuté après la mort de Michelange, nous avons assez parlé, disant quels sont ses défauts, ses mérites, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici.

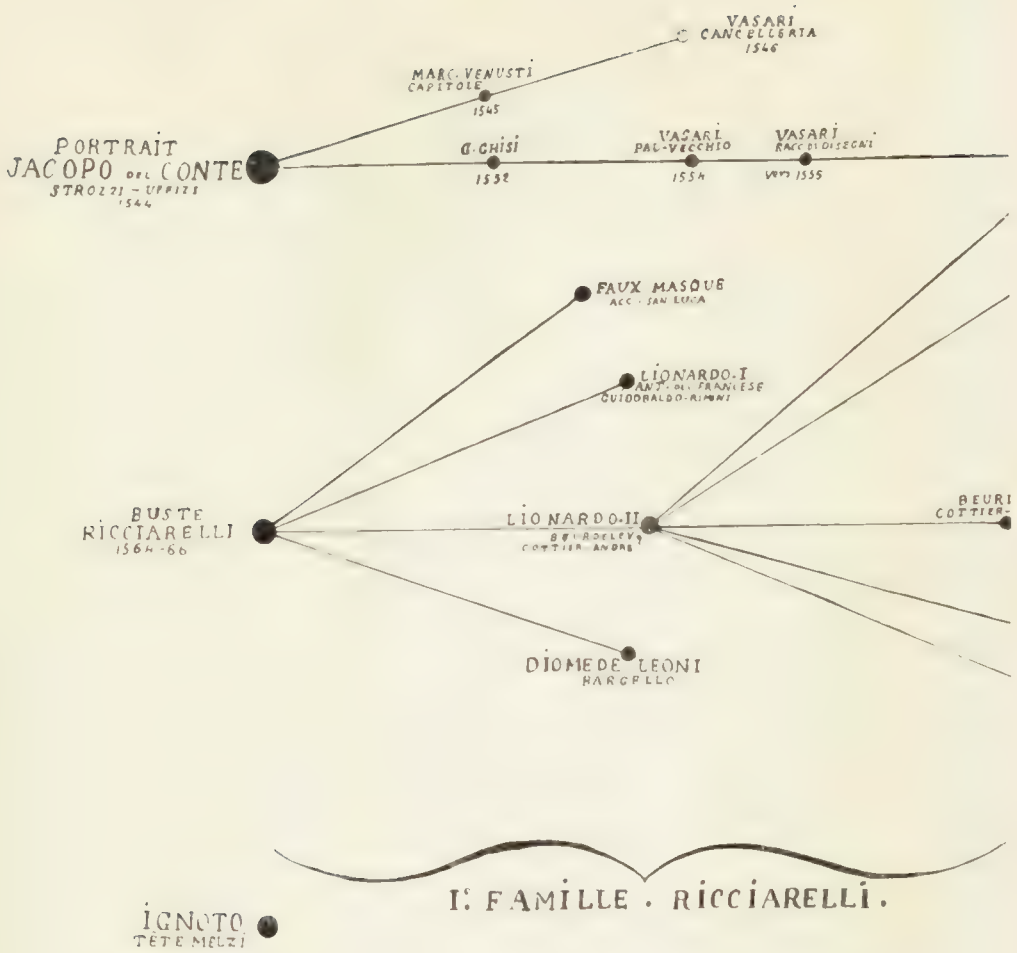
Et maintenant, nous avons accompli la tâche que nous nous étions fixée, en ce premier volume. Nous avons rectifié des erreurs, apporté des vérités nouvelles; et, pour l'ensemble des nombreuses peintures dérivées de Iacopo del Conte, nous aurons encore à faire, une autre fois, sous une forme très rapide, cette même besogne déplaisante et secondaire. Car tout cela, ce n'est pas de la critique d'art, au moins telle que nous la concevons.

Au printemps prochain, Mr Steinmann doit publier son

volume, depuis des années en préparation. Je suis certain que je lui aurai appris certaines choses et évité beaucoup d'erreurs. J'espère qu'il m'en récompensera en rectifiant sévèrement celles que j'ai pu commettre, en complétant les lacunes de mes informations. Je lui serai reconnaissant surtout de montrer quelles sont, parmi mes hypothèses, celles qui sont fausses et insoutenables, ou au moins peu probables, quelles sont celles qui méritent d'être prises en considération. Plusieurs d'entre elles, certainement, resteront en cet état ; mais au moins aurai-je eu le mérite d'établir ou de chercher à établir un lien entre tous les faits éparpillés, amalgamés, où la légèreté, l'erreur, le mensonge, l'imposture, avaient fait comme un depôt d'immondices qui allait toujours en s'accumulant : un véritable tohu-bohu.

Les portraits de Michelange ont une signification plus grande qu'on ne suppose, pour l'histoire de l'art et du portrait. Cette époque marque un grand tournant dans l'histoire de l'art et de l'humanité. Les grands portraitistes du Quattrocento furent bien différents de ceux de notre époque ; mais les hommes qu'ils peignirent furent encore bien plus différents. Si les Touaregs couvrent leur visage d'un voile noir, pour dissimuler l'expression de leur physionomie, les hommes de nos jours – et que dire des femmes –, sont arrivés à dissimuler sous un voile épais de banalité, leur personnalité, lorsqu'ils ont le très grand et rare malheur d'en posséder une. De façon très naturelle, progressivement, les portraitistes se sont adaptés à ces nouveaux modèles et à ces nouvelles conditions.

⁂




I: FAMILLE · RICCIARELLI.

# TABLEAU DE

Pl. XXI.